Révérend Père J. BOGAERTS
Rédemptoriste

S. ALPHONSE DE LIGUORI
MUSICIEN

ET LA

RÉFORME DU CHANT SACRÉ

Ouvrage honoré d'une lettre

DE

S. Éminence L.-M. PAROCCHI
Cardinal-Vicaire de S. S. Léon XIII



PARIS
P. LETHIELLEUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR
10, RUE CASSETTE, 10


VITA DUL
CEDO SPES
LIBRARY
UNIVERSITY OF NOTRE DAME

S. ALPHONSE DE LIGUORI
MUSICIEN
ET
LA RÉFORME DU CHANT SACRÉ

Librum Rev[di] P. Jacobi Bogaerts cui titulus *S. Alphonse de Liguori musicien et la réforme du chant sacré* cum duo sacerdotes nostri Instituti perlegerint et probaverint, probamus et nos, facultate libenter concessa ut, servatis ceterum de jure servandis, publici juris fiat.

Romæ, ad S. Alphonsi, die 21 Aprilis 1899.

MATHIAS RAUS, C. SS. R.
Sup. Gen. et Rect. Maj.

Imprimatur

Parisiis, die 27 Aprilis 1899.

† FR. CARD. RICHARD,
Arch. Parisiensis.

RÉVÉREND PÈRE J. BOGAERTS
Rédemptoriste

S. ALPHONSE DE LIGUORI
MUSICIEN
ET LA
RÉFORME DU CHANT SACRÉ

Ouvrage honoré d'une lettre

DE

S. ÉMINENCE L.-M. PAROCCHI
Cardinal-Vicaire de S. S. Léon XIII



PARIS
P. LETHIELLEUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR
10, RUE CASSETTE, 10.

LETTRE ADRESSÉE A L'AUTEUR

PAR

SON ÉMINENCE LE CARDINAL L. M. PAROCCHI

Tuttavia secolare, e in età giovanile, Alfonso Maria de Liguori avendo preso a sostenere, nell' oratorio di S. Alessio, la parte del diavolo, vi si dimostrò perfetto musico, alla spinetta.

S. Alphonse-Marie de Liguori eut dans sa jeunesse et alors qu'il était encore dans le monde, l'occasion de prendre part à l'exécution de l'oratorio de S. Alexis : il y joua le rôle du diable. En cette circonstance, il se révéla excellent musicien sur l'épinette.

Forse non fu uno scherzo di Lui, ch' è detto : ludens cum filiis hominum, *o un modo*

N'était-ce pas là une aimable disposition ménagée par la Providence de Celui, dont il

simbolico di vaticinare l'avvenire del nobile giovanetto, che un dì avrebbe riportato sopra il demonio tante e così illustri vittorie? Forse volle dire, che tra le molte vie, per le quali un giorno avrebbe Alfonso debellato l'inferno, sarebbe stata non ultima quella, onde tante anime vanno a rovina, la musica.

Soleva dire il Santo, che da' panegiristi contemporanei aveva raccolto molto meno frutto, che dalla buona musica ne' teatri. E s'intende, panegiristi adulatori d'orecchie, musica bene ispirata dal cuore.

Certo sono innumerabili le conversioni ottenute da Santo Alfonso con le sue canzoncine, composte, musicate, eseguite da lui medesimo; come fu ricca la messe conseguita a S. Agata de' Goti mercè la diffusione del canto gregoriano nel clero.

Pertanto la benemerenza del Santo Dottore considerata dall' uno et dall' altro aspetto, del canto cromatico e del canto piano, è magistralmente dimostrata dal P. Bogaerts del SS. Redentore. L'opuscolo di lui si legge da capo a fondo, e il di-

est dit : ludens cum filiis hominum. *N'était-ce pas une manière symbolique de prédire l'avenir du noble jeune homme, qui remporterait un jour sur le démon de si grandes et de si nobles victoires? — N'était-ce pas dire que parmi tant de moyens, dont S. Alphonse se servirait plus tard pour combattre l'enfer, il se garderait de négliger celui qui, trop souvent, cause la perte des âmes, la musique.*

Le Saint aimait à répéter qu'il avait recueilli beaucoup moins de fruit des panégyristes de son temps que de la bonne musique au théâtre. Cela s'entend des panégyristes, qui se contentent de chatouiller agréablement les oreilles et de la musique noblement inspirée par le cœur.

Certes, elles sont innombrables les conversions opérées par S. Alphonse au moyen des cantiques, qu'il composait, mettait en musique et exécutait lui-même; de même que la moisson fut riche, qu'il recueillit dans son diocèse de Sainte-Agathe des Goths en propageant l'étude du chant grégorien parmi le clergé.

Le grand mérite du Saint Docteur au point de vue soit du chant chromatique soit du plain-chant est magistralement démontré par le P. Bogaerts, de la Congrégation du T. S. Rédempteur. Son opuscule se lit tout d'une haleine et le

letto che se ne prova leggendo non è vinto che dal profitto.

Vorrei fosse tradotto in italiano, e propagato, non solo per metter in luce un merito non ancora abbastanza noto del Santo Dottore, ma per eccitare quel salutare movimento della riforma della musica sacra, ch' ebbe, come tutto il resto, il primo impulso dalla gran voce di Roma.

Dal Vicariato.
18 Marzo 1899, vigilia di S. Giuseppe.

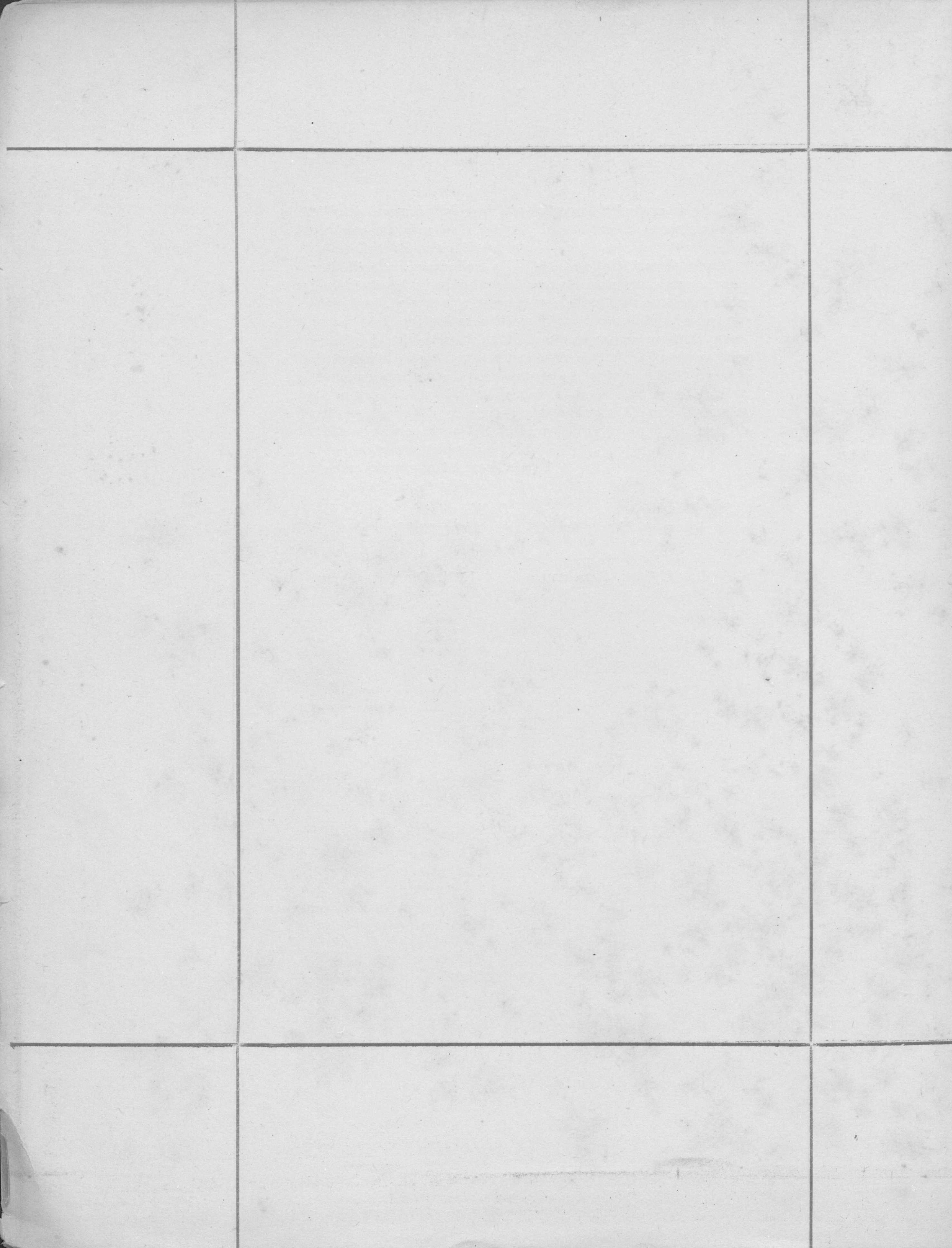
L. M. Card. PAROCCHI.

plaisir qu'on éprouve à cette lecture n'est surpassé que par le profit qu'on en retire.

Je voudrais que ce petit livre fût traduit en italien et répandu partout ; non seulement pour mettre en lumière, à la gloire du Saint Docteur, un de ses mérites, trop ignoré généralement, mais aussi pour provoquer de plus en plus et encourager la réforme de la musique sacrée : Ici, d'ailleurs, comme partout, la première impulsion est venue de Rome, et la grande voix de l'Église s'est fait entendre.

Du Vicariat.
18 Mars 1899, vigile de S. Joseph.

L. M. Card. PAROCCHI.



AU LECTEUR.

Saviez-vous, ami lecteur, que S. Alphonse de Liguori fût, entre les musiciens du XVIII[e] siècle, un claveciniste émérite, un compositeur de marque? — Non, peut-être? — Eh! bien, le présent opuscule: *S. Alphonse et la Réforme du chant sacré par le T. R. P. Bogaerts, C. SS. R. (Rotterdam)*, sera pour vous une agréable révélation.

Nous connaissions le Saint prodigieux, le Théologien éminent, le Moraliste profond, l'Évêque modèle, le Docteur incomparable. La *Theologia moralis* et l'*Homo apostolicus*, abrégé de ce grand ouvrage, ont produit parmi nous, dans la première moitié du siècle, les résultats les plus consolants. Grâce à Monseigneur Gousset, d'abord évêque de Périgueux, puis cardinal archevêque de Reims, ces saines doctrines se répandirent bien vite dans tous les diocèses de France. En ce qui concerne le Diocèse de Périgueux, les vétérans du sacerdoce se souviennent que si, — chose inévitable,

— la Morale de S. Alphonse rencontra quelques adversaires, elle compta aussi parmi nous de nombreux et chauds partisans. Il est vrai que la science, le naturel aimable et l'esprit ferme de Monseigneur Gousset furent pour quelque chose dans le triomphe de la vérité sur l'erreur. Mais, en somme, c'est le grand Docteur de l'Église qui nous a guéris du rigorisme et du gallicanisme : c'est lui qui a ouvert la voie à D. Guéranger.

Quant à ses ouvrages de piété, tels que : *Visites au S. Sacrement, les Gloires de Marie* et les opuscules sur la communion, la prière, la passion de J.-C., *Selva* ou recueil de matériaux de discours et d'instructions pour les retraites ecclésiastiques, etc., quel est celui d'entre nous qui n'y a puisé de saintes, substantielles et réconfortantes pensées? Quelques-uns de ces opuscules feront longtemps encore les délices des pieux séminaristes : ils sauvent plus d'âmes que bien de gros ouvrages.

Voilà en deux mots, le savant universellement connu, dont les œuvres ne forment pas moins de trente volumes.

Mais il est un homme en S. Alphonse que l'on ignore à peu près totalement, c'est l'artiste chrétien : vrai poète et musicien consommé.

En France, nous avons conservé le souvenir du P. Bridaine et du B. Grignon de Montfort, composant eux-mêmes la poésie et la musique de leurs cantiques populaires, parmi lesquels il en est de fort remarquables. Sans vouloir établir de comparaison, disons que ce qui nous reste de S. Liguori, — minces épaves d'une œuvre musicale remarquable, — porte le cachet d'un talent bien supérieur. D'ailleurs, quoi d'étonnant quand on sait qu'il fut le disciple chéri des chefs de l'École napolitaine? S'il se fût adonné exclusivement à la com-

position, nul doute qu'il n'eût égalé la renommée de Léonardo Léo et de Fr. Féo, ses condisciples. C'est ainsi que S. François de Borgia et Monseigneur Gay d'Anthédon eussent pu, eux aussi peut-être, l'un marcher sur les traces de Roland de Lassus, auquel on continue à attribuer une *Messe* du Saint, et l'autre balancer la renommée de Gounod, dont il fut l'émule musical souvent victorieux. Mais S. Alphonse de Liguori, S. François de Borgia et Monseigneur Gay, — illuminés par un rayon d'en haut, — ont préféré les sommets de la perfection à ceux de la gloire humaine: ils ont choisi la meilleure part.

Rendons de sincères actions de grâces au T. R. P. Bogaerts pour avoir complété l'attachante physionomie de S. Alphonse de Liguori. S. Alphonse maëstro éminent! Voilà une perle très précieuse à sertir dans une couronne déjà bien brillante!

Dans son étude merveilleusement fouillée, l'auteur n'a rien laissé dans l'ombre : il a tout approfondi et, après lui, il reste vraiment peu de choses à apprendre. S. Alphonse artiste-musicien, restaurateur du cantique religieux, du chant liturgique et de la musique figurée, voilà autant d'aspects nouveaux, à peu près ignorés des hagiographes, — que nous révèle cette remarquable étude liturgico-pastorale.

Cet opuscule, écrit en français par un étranger, se laisse lire avec plaisir, parce qu'il est écrit avec l'amour d'un fils pour son père et que l'amour opère des merveilles, et ensuite, parce que, à côté de considérations morales et théologiques très profondes, l'auteur a semé des anecdotes, des citations, des réflexions personnelles, des lettres charmantes de bonhomie et de finesse, qui viennent à point délasser l'es-

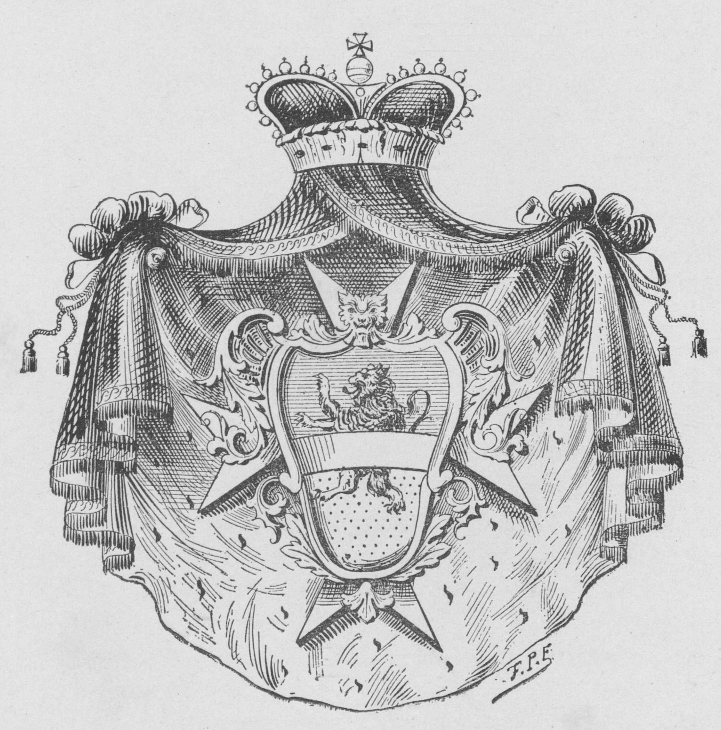
prit du lecteur. Ah! combien de prêtres, combien de moniales, combien de maîtres de chapelle, voire peut-être de chanoines titulaires pourraient tirer réel profit de certains passages où S. Liguori, modèle d'abord des missionnaires, plus tard des supérieurs, et enfin des évêques, trace d'une main ferme, — avec ordre de ne pas s'en écarter, — les règles qui doivent présider à l'exécution du chant liturgique et au choix de la musique sacrée ! Que d'anathèmes lancés contre ces *solos* indécents, contre cette musique profane qui trônait en maîtresse dans les églises d'Italie ! Mais quoi ! le saint évêque n'eût-il pas pu et ne pourrait-il pas encore, s'il vivait, adresser ces réprimandes à quelques nations voisines de l'Italie ? Pour ma part, je connais force églises, nombre de chapelles à la mode et quantité de maîtrises sises dans un périmètre peu distant, qui mériteraient les mêmes remontrances. Mais pourtant, gardons-nous de nous plaindre ; au contraire, disons à Dieu : Merci ; car, un courant puissant commence à circuler par tous pays et telle est sa force d'accroissement, que désormais, quoi qu'on fasse, rien ne saurait l'endiguer.

Le R. P. Bogaerts n'a rien oublié de ce qu'il a jugé devoir nous être utile et en même temps agréable. Travailleur obstiné sur la brèche depuis de longues années, soit comme critique musical, soit comme défenseur des actes du S. Siège, tant au point de vue du chant romain que de la vraie musique sacrée, il vient d'acquérir par cet opuscule, que je suis heureux et honoré de recommander à mes compatriotes, de nouveaux titres à notre gratitude.

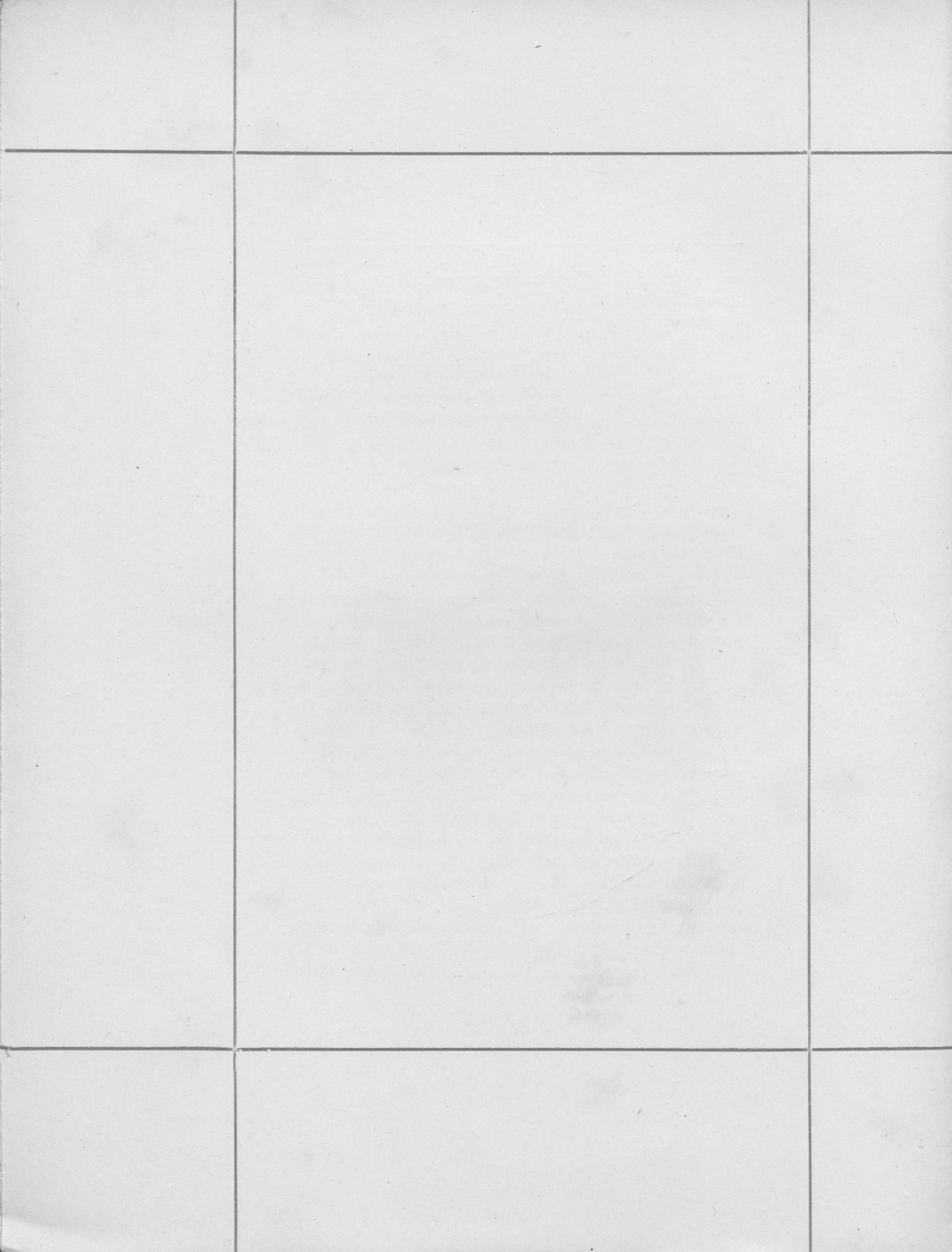
Puisse-t-il avoir bientôt l'immense joie, — que du reste tous les amis de l'art chrétien partageraient avec

lui, — de voir l'Église romaine, répondant aux désirs de son âme, proclamer S. Alphonse de Liguori patron de la musique liturgique !

Eug. Chaminade
Chan. hon., ancien maître de chapelle
de St-Front de Périgueux.



DE LIGUORO
Armoiries Ligoriennes.



AVANT-PROPOS

Cette étude achevée, il m'a paru opportun de donner un mot d'explication relative à son origine et puis quelques éclaircissements difficiles à intercaler dans le texte.

1. Et d'abord. L'occasion de ce travail a été l'invitation adressée à l'auteur par le comité du cercle de S. Sébastien de Rome. Chargé d'organiser les fêtes du second centenaire de la naissance de S. Alphonse, ce comité avait formé le projet de publier un ouvrage illustré, contenant divers articles, qui mettraient en relief les nombreux mérites du Saint. Ce projet a été exécuté avec un rare succès, qui a valu aux promoteurs un éloge universel bien mérité. Toutefois, à cause de son étendue, l'article de l'auteur ne put trouver place dans cette publication.

Un écrivain compétent y substitua une courte étude sous ce titre : *S. Alphonse musicien.* Dans cet article, l'écrivain distingué fait de mon travail, une mention

très flatteuse, et me pousse instamment à le publier comme monographie séparée.

C'est ce qui m'a décidé à revoir et à compléter mon écrit et enfin, avec l'autorisation voulue, à le livrer au public, dans l'espoir qu'il contribuera peut-être à la gloire de mon Père S. Alphonse et au bien de la sainte Église.

2. Au commencement et à la fin de notre travail, nous proposons S. Alphonse comme modèle et patron de la réforme du chant ecclésiastique.

Par cette proposition nous ne voulons aucunement prévenir un jugement ecclésiastique. Seulement, elle nous paraît la conclusion toute naturelle de l'ensemble et partant un vœu réalisable.

On nous permettra de l'envisager de plus près. S. Grégoire, Ste Cécile, pourrait-on dire, voilà deux patrons de la musique sacrée. N'est-ce pas suffisant ?

Examinons.

Le Pape S. Grégoire le Grand a attaché son nom au chant ecclésiastique par excellence. Il en a le droit de patronage, j'allais dire, presque le droit de propriété. Ne l'a-t-il pas sauvé ? Qui voudrait alors lui contester la prééminence sur les siècles postérieurs ?

Ste Cécile est la patronne de la musique, mais de la musique en général, de la musique *chrétienne*, pourrait-on dire et non point de la musique ou du chant proprement dit *ecclésiastique*, qui n'existait guère encore qu'à l'état d'ébauche.

Dans les temps appelés : âges de foi, tous les arts et tous les métiers, comme tous les ressorts de la vie sociale, étaient christianisés et sanctifiés par les pratiques de la foi. Par suite, chaque corporation ou confrérie, chaque corps de métier avait quelque saint

pour patron. Pour déterminer le choix du saint patron, un titre coloré suffisait. Pour Ste Cécile, — ses Actes nous l'apprennent, — il n'y avait qu'une relation assez éloignée entre la noble Vierge romaine et l'art dont son nom et sa personne sont devenus le symbole.

Cela arrive encore aujourd'hui là où, sous l'inspiration de Notre S. Père Léon XIII, ces anciennes institutions commencent à revivre. Par exemple, dans la corporation, dite : « La société catholique-romaine du peuple » (De Roomsch-katholieke Volksbond) instituée par Mgr Bottemanne, évêque de Harlem, nous voyons, dans notre ville de Rotterdam, figurer le Bienheureux Gérard Majella comme patron des tailleurs et S. Alphonse de Liguori comme patron des manufacturiers de tabac. C'est dans cet ordre de relations que Ste Cécile est devenue la patronne de la musique. Et cet honneur ne lui sera pas ôté.

Toutefois, l'état actuel du chant et de la musique est bien différent de ce qu'il était à l'époque de S. Grégoire et de Ste Cécile. Il y a même une différence spécifique : différence d'*objet* et de *motif*, qui demande à son tour une différence *d'action*.

Différence d'objet :

Dans le courant des siècles une nouvelle tige est issue du chant grégorien : le chant figuré, enté lui aussi sur l'arbre de la Liturgie.

De plus, le chant de S. Grégoire est devenu le plain-chant romain : *cantus romanus*.

On connaît la signification de cette évolution.

Différence de motif :

Quel est, dans la restauration de la Liturgie et des arts liturgiques, le motif formel, la cause efficace ?

Est-ce le côté esthétique? Sans doute, il y est pour beaucoup, mais il y figure comme auxiliaire, et parfois même, malheureusement, comme adversaire.

Est-ce le motif du culte divin ?

Il y entre certainement comme cause très sérieuse. Pourtant il n'est pas le seul, encore moins le principal.

Le motif principal, le mobile efficace d'une restauration rapide, que des siècles ont tentée en vain, n'est autre que le dévouement au Siège Apostolique.

Quelles que soient les gloires des époques antérieures de l'Église, sous un rapport la nôtre les surpasse toutes. « A aucune époque », dit le sympathique admirateur du moyen âge, Dom Guéranger, que nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer, « à aucune époque la Papauté, même dans les âges de foi, n'a été l'objet d'un plus tendre et d'un plus général intérêt de la part des enfants de l'Église ».

Ce dévouement, cet amour effectif à l'égard de la Papauté, cette obéissance aux volontés et aux désirs manifestés par les Souverains Pontifes, cette docilité à leur direction, est allée toujours grandissant ; elle est l'âme de toutes les restaurations et en particulier de la restauration du chant ecclésiastique. On le verra dès le début de notre travail. C'est elle aussi surtout, qui appelle une différence d'action, tout appropriée à la nouvelle situation des choses.

Dans les temps, où les arts annexés à la Liturgie étaient encore à naître et à grandir, l'Église laissait libre cours aux aspirations et aux inspirations des individus. La foi, qui leur créait un idéal sublime, leur était en même temps un guide bien sûr.

Aujourd'hui, il n'y a pas à faire, mais à refaire ; il

n'y a pas à discuter, mais à accepter; pas à raisonner, mais à pratiquer. Le programme d'action en matière de réforme musicale est tout fait. Il inscrit en tête : *obéissance, dévouement.*

Or, ni le patronage de S. Grégoire ni celui de Ste Cécile ne répondent aujourd'hui adéquatement à cette vocation.

Il est donc dans l'ordre, — la Providence n'y fera pas défaut, — d'appeler d'autres saints, qui viennent grossir les rangs du patronage, compléter des lacunes, satisfaire à de nouveaux besoins. Il nous faut un saint, — s'il se peut, — qui résume en lui et la doctrine dans ses derniers développements et le cœur de la réforme, le dévouement mis à l'épreuve des mêmes conditions que les nôtres.

S. Alphonse répond-il à cette vocation? Nous espérons pouvoir le prouver.

3. Avançons d'un pas et disons: Loin d'empiéter sur les droits du S. Siège Apostolique par l'expression de nos désirs, nous avons au contraire la confiance fondée d'entrer en ses vues.

Expliquons-nous.

Pourquoi, au commencement de ce siècle, l'Église romaine mettait-elle tant de hâte à décerner à S. Alphonse les honneurs des autels? — Pour pouvoir procéder à la béatification des serviteurs de Dieu, les lois canoniques exigent un terme de 50 ans. Or, cinquante ans après la mort de notre saint fondateur, la cause était terminée: S. Alphonse jouissait déjà de la canonisation, à l'époque où l'on eût dû régulièrement introduire la cause!

C'est que, d'après une expression originale du Père Montrouzier, S. J., — qui n'était d'ailleurs que l'heu-

reux écho des *postulata* de l'élite catholique : — *on avait hâte de canoniser sa doctrine*: sans doute, en premier lieu, sa doctrine morale; mais aussi, ajouterons-nous, sa doctrine dogmatique et ascétique ; l'une la base, l'autre le complément de la première. Nous disons : sa *doctrine*, mais sans vouloir exclure de cette intention son œuvre apostolique, héritière-née de ce dépôt ecclésiastique (1).

Canoniser Alphonse, c'était le faire revivre par un triple apostolat : celui de la plume, celui de l'exemple et celui de la parole vivante de ses disciples. C'était le désigner comme avant-coureur du Siège Apostolique dans la réforme de la société chrétienne, en souffrance pour avoir abandonné les doctrines et les traditions romaines, auxquelles elle avait préféré les spéculations étroites d'une philosophie rationaliste et les sentiments vagues d'une religion naturaliste à la mode. En un mot, le canoniser, c'était le charger de continuer dans l'Église entière l'œuvre de réforme doctrinale et disciplinaire, qu'il avait essayée et accomplie si heureusement dans les limites restreintes de son diocèse (V. Fr. Albert-Maria Weiss, O. P., professeur à l'Université catholique de Fribourg) (2).

(1) Léon XII. Litt. Ap. 19 Febr. 1825. — Grégoire XVI à Guillaume II, roi de Hollande (V. Vie du P. Bernard par Mgr Lans, supérieur du Grand Séminaire de Warmond, chanoine capitulaire de la cathédrale de Harlem, Ch. XIII). — Pie IX. Litt. Ap. 12 Jul. 1847. — Léon XIII, 20 Août 1879. *Motu proprio* du 20 Juillet 1898. Allocution papale du 28 Août suivant.

(2) *Apologie de la Religion*, tom. V. La philosophie de la perfection. Introduction: « *Das Uebernatürliche in der Aufklärungszeit* » et Conférence 24e. *Les Saints, instruments de salut*: Die Verwirklichung dieser dringlichsten Aufgabe der neuesten Zeit einzuleiten, war der grosse Heilige [Alphonsus] berufen (l. c. p. 855).

Le privilège de la canonisation anticipée en connexion avec le triple apostolat, ce fait historico-ecclésiastique, l'Église romaine a voulu l'enregistrer dans son registre officiel des *Acta Sanctorum: le Martyrologe Romain*.

« Qui n'a entendu parler des soins, des précautions, de la maturité avec lesquels se préparent, se discutent et sont rédigées, mot par mot, ces formules dont les Pontifes romains ont enrichi successivement l'antique dépôt de la Liturgie »? demande Dom Guéranger.

« En 1843, poursuit-il, je demandai à Rome à la Sacrée Congrégation des Rites, l'*Elogium* de S. Alphonse-Marie de Liguori pour le Martyrologe. On me répondit que la forme n'en était pas encore arrêtée, bien que le Saint eût été canonisé dès 1839. Il ne s'agissait pourtant que de deux ou trois lignes qui devaient énoncer en quelques paroles, les titres de ce saint pontife à la vénération de l'Église. *La question avait été examinée plusieurs fois, de nombreux mémoires avaient été présentés au S. Siège.* En France, — ajoutait ironiquement le grand écrivain, parlant d'un passé heureusement oublié jusqu'à ses dernières traces, — on va plus vite, et nous avons des bréviaires entiers, qui ont coûté moins de temps » (Instit. t. IV, 2e lettre à Mgr d'Orléans).

Et maintenant, le résumé de ces examens pointilleux et de ces études consciencieuses? Le voici :

Nuceriæ Paganorum Sancti Alphonsi Mariæ de Liguorio, Episcopi Sanctæ Agathæ Gothorum et Congregationis sanctissimi Redemptoris Fundatoris, animarum zelo, scriptis, verbo et exemplo insignis, quem ANNO A FELICI DECESSU QUINQUAGESIMO SECUNDO *Gregorius Papa Decimus Sextus, anno*

millesimo octingentesimo trigesimo nono, Sanctorum fastis adscripsit. (Martyrologium Romanum, Quarto Nonas Augusti).

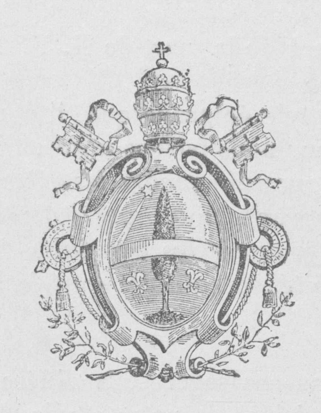
Voilà tout : mais que de substance en ces quelques lignes! Chaque mot cache un mérite de notre Saint, et l'ensemble révèle toute l'étendue de son apostolat. On y rencontre les trois notes constitutives de toute chose parfaite: principe, moyens et fin. *Le principe* ou la cause efficace, c'est le zèle des âmes au-dessus du commun, *insignis*. *Les moyens* sont la plume (scriptis), la parole (verbo), l'exemple (exemplo). *Le terme final*: l'action réformatrice *ad effectum*, à l'effet de la canonisation anticipée.

Au courant de notre travail, le lecteur apprendra les causes, qui ont jusqu'à nos jours retardé l'action du S. Docteur en matière de réforme musicale.

Dans l'œuvre de la restauration chrétienne, la musique, parmi les arts, est la dernière à embrasser la réforme religieuse. Ce n'est pas certainement par modestie ! Mais, soyons justes ; elle fut aussi la dernière à céder sa place d'honneur, quand, longtemps avant elle, les arts plastiques s'étaient fait les satellites d'une Renaissance païenne.

Montrer la part que S. Alphonse a eue et peut encore avoir dans cette période de réforme musicale, où nous sommes entrés, c'est lui faire accomplir toujours plus parfaitement la mission, dont il a été chargé au début de ce siècle par le Siège Apostolique.

4. Notre étude, on l'a vu plus haut, est un écho du numéro illustré, publié lors du Centenaire de S. Alphonse par le « Cercle de S. Sébastien » à Rome. C'est ce qui semble nous autoriser aussi à la placer sous les auspices du document vénéré, dont ce même



Increscant grata bonorum studia in Alfonsi laudibus exornandis, sicut beneficia increscunt a doctrina, caritate, sanctimonia eius profecta.

Ex aedibus vaticanis
prid. id. nov. mdcccxcvi.



Cercle fut honoré de la part de N. S. Père le Pape Léon XIII.

Formulé en style épigraphique, il porte le souhait, que de tout cœur nous faisons nôtre :

« *Puissent grandir encore les efforts de tous les bons pour célébrer les louanges d'Alphonse, comme ne cessent de grandir les bienfaits dont sa doctrine, sa charité, sa sainteté sont la source* » !

*
* *

Nous pouvons envisager sous différents aspects le Saint qui fait l'objet de notre étude. La Providence l'avait enrichi de talents remarquables. Cultivés avec soin, développés rapidement et perfectionnés, grâce à la noble et brillante éducation qu'il reçut, grâce surtout aux occasions nombreuses et exceptionnelles que lui procura sa position sociale, ces talents formèrent en S. Alphonse comme autant de personnalités distinctes. Aussi pouvons-nous, sans exagération, appliquer à notre saint Docteur ce que l'historien dit de l'ancien sénateur et consul romain, le grave Caton : *Huic* (Catoni) *versatile ingenium sic pariter ad omnia fuit, ut natum ad id unum diceres, quodcumque ageret* (Livius). Le programme d'études suivi par S. Alphonse, les succès merveilleux qui couronnèrent ses labeurs, montrent bien le chaos des programmes si chargés et, hélas ! trop souvent stériles de l'éducation moderne.

Mais de tous les aspects sous lesquels nous pouvons considérer notre Saint, le plus surprenant, sinon le plus admirable, est, sans contredit, celui que nous avons indiqué en tête de cette étude.

Le plus surprenant, disons-nous, car en S. Alphonse,

le théologien, le moraliste, le saint, dominent, éclipsent l'artiste. Ses biographes ne nous parlent que dans une seule circonstance de son génie musical. Les témoins, il est vrai, en rendent témoignage dans le Procès de Béatification, mais, en général, ils ne le font qu'en passant, le plus souvent à l'occasion de quelque vertu dont ils veulent rehausser l'éclat. Aussi devons-nous, si nous voulons les connaître et les apprécier à leur juste valeur, éclairer ces traits cachés de notre Saint à la lumière éclatante de l'histoire.

Mais, avant d'aborder notre sujet, il importe d'indiquer le cadre que nous fixe le *Circolo romano di studi* « *San Sebastiano* », à l'invitation duquel nous avons l'honneur de répondre par la présente étude.

S. Alphonse a-t-il exercé une influence notable sur la bonne musique religieuse ; ou, pour préciser davantage dans le sens de notre programme, a-t-il provoqué, dans la sphère de son action, une réaction salutaire contre la décadence où était tombé l'art musical dans la dernière moitié du XVIIIe siècle? En un mot, S. Alphonse peut-il être appelé restaurateur du vrai chant sacré? La réponse à cette question fera l'objet de cette étude.

Une circonstance particulière vient lui donner une opportunité toute actuelle.

Obéissant à la voix de ses Pasteurs, cédant euxmêmes aux invitations réitérées du Siège Apostolique et notamment aux ordres récents de la Sacrée Congrégation des Rites, dans son *Regolamento generale* du 7 juillet 1894, l'Italie s'apprête à secouer enfin la léthargie où la retient une routine plus que séculaire.

Le fait est trop marquant dans l'histoire de la Liturgie en Italie pour qu'il soit permis de le passer sous si-

lence. Nous ne ferons que recueillir quelques fragments des lettres pastorales de ces derniers temps.

« C'est avec la musique profane, dit le card. patriarche de Venise, qu'on doit en finir une bonne fois, à l'église... Ils étaient italiens les S. Grégoire-le-Grand, les Palestrina, Viadana, Lotti, Gabrieli et cent autres. Les Allemands ont le mérite de nous avoir fait connaître nos gloires... ». (Card. Sarto, patriarche de Venise, 1895).

« Il arrive encore que l'on entend de la musique profane, théâtrale, triviale même, qui, loin de mériter le nom de musique, devrait être qualifiée de bruit désordonné, n'ayant aucun sens ni base artistique ». (Card. Ferrari, archevêque de Milan, 1895).

« Les églises semblent être transformées en théâtres, en salles de danse ou en champs de bataille ». (Mgr Dandi, évêque de Tortone, 1895).

« Ecclésiastiques et laïcs, tous nous déplorons l'allure profane et théâtrale, le caractère bruyant et les longueurs de la musique ». (Évêque de Crémone, 1895).

« Le moment nous paraît venu de faire disparaître de toutes les églises de ce diocèse, même des plus humbles églises de campagne, tout vestige de musique théâtrale ou mondaine ». (Mgr Agostino Riboldi, évêque de Pavie, 1895).

« Nous déclarons de nouveau que nous voulons exclure de l'église, non seulement les fanfares, mais encore toute musique trop longue, profane, théâtrale, vulgaire, triviale... ». (Lettre pastorale collective communiquée au Clergé de toute la Lombardie).

« Il est bien regrettable que, dans ces derniers temps surtout, de graves désordres se soient produits dans la musique destinée au service de la Liturgie ecclésias-

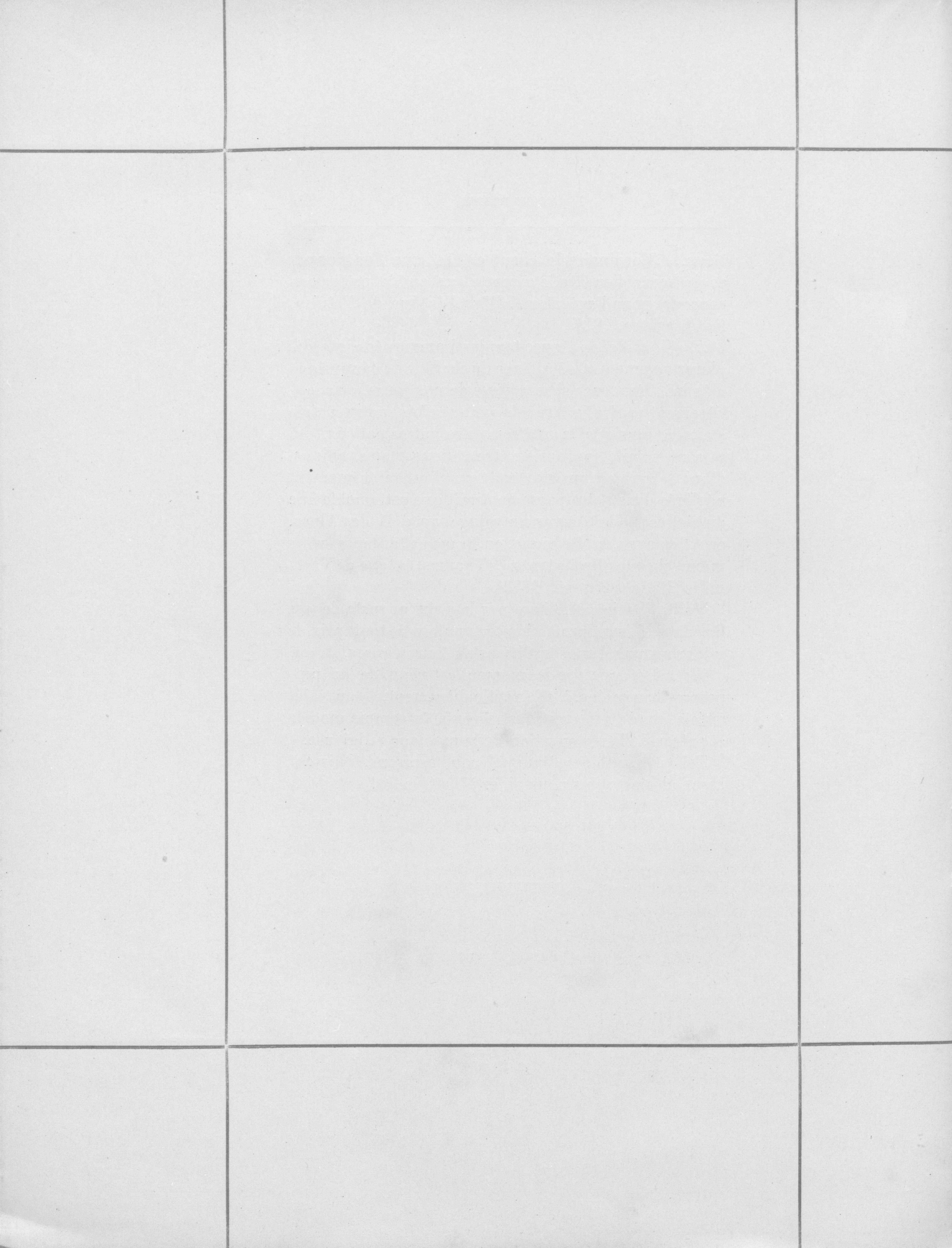
tique... D'ordinaire le chant est tel que l'on devrait avoir honte d'en être le compositeur ou de prêter son concours pour l'exécuter ». (Mgr l'évêque de Trévise, Notificazione, 1896).

... « Nous devons, avec tous les hommes éclairés, déplorer vivement la décadence du chant et de la musique d'église, décadence si manifeste de nos jours, particulièrement en Italie. Tandis qu'autrefois notre patrie était en musique la maîtresse des autres nations, qui se sont ensuite approprié notre antique gloire, aujourd'hui la vraie musique religieuse est extrêmement négligée dans notre pays; on dirait que cette noble fille du ciel est allée trouver un refuge au delà des Alpes, en Allemagne, en Belgique, en France et ailleurs, voire même chez les Protestants ». (Thomas, évêque de Vintimille (Italie), 3 sept. 1890).

Voilà l'Italie catholique par la voix auguste de ses Pasteurs, faisant profession de vouloir à tout prix le retour aux anciennes traditions de leurs églises.

Il semble donc que le moment est venu de lui proposer, — au moins, à elle particulièrement, — un Saint artiste, un de ses plus illustres enfants comme modèle et patron de la restauration de la musique religieuse.

Tel est le noble but auquel nous aspirons. Puissent ces modestes pages nous aider à l'atteindre!



CHAPITRE PREMIER.

Saint Alphonse artiste-musicien.

Commençons par étudier le génie musical de notre Saint. Benoît XIV portait une sainte envie au talent musical dont furent doués quelques-uns de ses prédécesseurs: *Riconosciamo che per ciò adempire, avremmo bisogno della perizia musicale, di cui furono dotati alcuni nostri santi ed insigni Predecessori, Greg. Magno, i due Leoni II e IX e Vittore III.* Sous ce rapport, S. Alphonse n'eut jamais rien à envier à personne. Écoutons son biographe: « Don Joseph, son père, étant passionné pour la musique, voulut aussi l'y faire exceller. Il avait ordonné qu'Alphonse s'y appliquerait tous les jours dans sa chambre pendant trois heures avec son maître; et il attachait à cela tant d'importance, que, ne pouvant parfois assister lui-même à la leçon, ce qu'il faisait ordinairement, il fermait la porte à clef, le laissait avec son maître et s'en allait à ses affaires. S. Alphonse n'avait encore que douze ou treize ans, que déjà il jouait en maître du clavecin (1). Les Pères de

(1) L'épinette, dont S. Alphonse a touché si souvent, est conservée en grande vénération à Pagani, dans l'oratoire contigu à la chambre dans laquelle le Saint passa les dernières années de sa vie et rendit son âme à Dieu.

S. Jérôme ayant fait représenter l'opéra de Saint Alexis par plusieurs jeunes nobles, Alphonse y eut un personnage à jouer. Il dut faire le rôle du diable touchant du clavecin, ce qu'il exécuta si bien que toute l'assemblée en fut ravie d'admiration. Dans ses derniers jours, Alphonse déplorait cette grande application de sa jeunesse : « Insensé que j'ai été, dit-il un jour en regardant le clavecin, d'avoir perdu tant de temps à ces futilités ! Mais il fallait bien obéir à mon père qui le voulait ainsi ». (Tannoia, L. I, C. III).

Nous ne comprenons guère aujourd'hui cette ardeur passionnée pour la musique dans le père de S. Alphonse. Notre étonnement cessera, si nous nous reportons à cette époque de l'Histoire. La musique italienne venait d'entrer dans une nouvelle période, que les musicologues ont coutume d'appeler l'ère du « beau style », par opposition au style grave et sévère de Palestrina. L'Italie tenait alors en Europe le sceptre incontesté de la musique. Du nord au midi de la Péninsule, dans les villes et les bourgades, dans les maisons et sur les places publiques, dans les cathédrales et les monastères et surtout dans les Conservatoires (1), cet

(1) Les Conservatoires italiens étaient originairement des institutions de bienfaisance et de charité. Le manque d'organisation et de discipline les fit assez tôt dévier de leur fin première. Ainsi se formèrent les Conservatoires qui portèrent les noms de « *S. Maria di Loretto*, de *S. Onofrio*, *della Pieta* et *di Poveri di Gesù Cristo* ». Là, de leur huitième à leur vingtième année, des enfants étaient élevés gratuitement, à la condition de suivre le cours de musique qui durait huit ans. En 1743, grâce à l'activité du Vén. Père Sarnelli, compagnon et fils de S. Alphonse, le conservatoire « *di Poveri* » fut changé en un séminaire diocésain par le cardinal Spinelli. — Les trois autres conservèrent leur destination et furent, en 1799, réunis sous le titre de « *Real Collegio di musica* ».

art était par tous considéré et cultivé comme un bien national. Bref, telle fut la splendeur de cette ère musicale, que seule, d'après Rochliz, la plus glorieuse période de la peinture italienne peut lui être comparée (1).

Or Naples fut le centre de cette évolution grandiose de l'art musical. On le voit donc: dans son ardeur passionnée pour la musique, don Joseph se montra l'enfant de son siècle. Et Alphonse? « *La musica mi piace*, dit-il, *e da secolare vi sono stato molto applicato* ». « *La musica*, dit-il encore, *è un arte che se non si possiede perfettamente, non solo non alletta, ma positivamente dispiace...* » Mais lui, il la possédait parfaitement. Aussi était-il invité dans les soirées de famille à faire valoir son talent. On se rappelle volontiers cette édifiante aventure dans laquelle, à l'occasion d'un projet de mariage, sa facilité à toucher

---

(1) Ce goût, nous dirions volontiers cet engouement du siècle dernier pour la musique, nous est aussi révélé par plus d'un trait de la vie merveilleuse du B. Gérard Majella. Un jour que Gérard avait guéri instantanément un pensionnaire du couvent de S. Laurent, à Foggia, les sœurs, l'ayant conduit au chœur, le prièrent de jouer de l'orgue. Gérard s'en excusa, disant qu'il ne savait pas: mais sur les instances que l'on fit, il se rendit enfin et, chose admirable! exécuta parfaitement une belle pastorale (Tann. III, p. 528). — Autre fait aussi étrange que plaisant. Gérard étant sur son lit de mort, près d'aller se joindre aux chœurs célestes, ordonne à un jeune homme, qui était venu le visiter en compagnie de l'abbé Prosper, de toucher du clavecin qui se trouvait dans sa chambre. Mettant alors ses lourdes mains sur le clavier, le villageois en tire des accords merveilleux. Le jeune homme avoua plus tard que ses doigts, en touchant le clavier, obéissaient à une force irrésistible. — On connaît le sort tragique d'une des deux femmes de mauvaise vie qui, un jour de carnaval, se présentèrent devant Gérard, l'une avec un tambourin dans la main, et l'autre avec un chalumeau pendu au cou (Tannoia, III, p. 644).

du clavecin lui fournit l'occasion de sauvegarder les exigences de la charité et de la modestie (1). Cette rare facilité, il la laissera paraître plus tard dans ses courses apostoliques, quand, à défaut d'organiste, il se prêtera dès la première invitation à toucher de l'orgue et à chanter en même temps (Tann. l. II, c. 24, p. 131). Mais, ainsi que nous l'avons déjà vu et comme nous le verrons mieux encore tout à l'heure, c'était la facilité non d'un *dilettante*, mais d'un artiste consommé.

A cet effet nous possédons un document d'une valeur non douteuse. C'est une composition musicale de notre Saint, qui nous met à même d'apprécier encore le caractère de son génie musical. Avant de l'analyser, écoutons le biographe :

« Alphonse excella tellement dans la musique et la poésie, que, devenu vieux, il faisait encore des vers et composait merveilleusement bien. Entre autres can-

(1) Voici comment les biographes du Saint racontent le fait. Alphonse assistait à une soirée chez le duc de Presenzano, dont la fille, dans l'intention des parents, devait être la future compagne de notre Saint. Les gens de la maison et d'autres gentilshommes invitèrent Alphonse à jouer du clavecin. Il s'y prêta volontiers. La jeune fille, dont il devait accompagner le chant, vint se placer tout près de lui, approchant, pour ainsi dire, son visage du sien ; mais il eut l'air de ne pas s'en apercevoir, et, sans affectation, il tourna doucement la tête du côté opposé. Croyant à une distraction, la jeune personne passa de l'autre côté ; toutefois son mouvement ne fut pas plus rapide que celui de son accompagnateur, qui reprit aussitôt sa position première. L'intention n'était plus douteuse ; aussi, formalisée d'une indifférence qu'elle prenait pour du mépris : « Oh ! dit-elle en s'adressant à la société, il paraît que M. l'avocat est atteint du mal caduc ». Cela dit, elle revient s'asseoir. Alphonse demeura interdit : toutefois sa réserve, qui avait été remarquée, ne déplut pas aux témoins de cette scène ; elle fut, au contraire, pour tous un sujet d'édification.

tiques de sa composition, nous avons un petit *Duo* entre l'âme et Jésus souffrant, qu'il faisait exécuter, entre le catéchisme et le sermon, dans la grande église de Naples, dite de la Trinité-des-Pèlerins, lorsqu'il y donnait les exercices spirituels ». (L. I, C. III).



Le Père TANNOIA.

Tel est le témoignage de l'historien, témoignage sans doute respectable par la bonne foi et la fidélité de son auteur, mais qui, par cela seul, ne nous garantirait pas la justesse de l'appréciation qu'il formule de l'œuvre musicale de S. Alphonse. Heureusement la

Providence nous est venue en aide. Et tandis qu'à Naples les bouleversements politiques et religieux détruisaient tout vestige de cette pièce musicale, le *Duo* de S. Alphonse allait reposer en toute sécurité au musée le plus considérable du monde, attendant le jour où il lui serait donné de sortir de son obscurité pour la gloire de Dieu et de S. Alphonse.

Oui, le *Duetto* existe ; il a incontestablement pour auteur notre cher et saint artiste ; — de plus, la science le déclare, c'est une pièce classique dans son genre. C'est ce que nous allons démontrer succinctement.

Comment cette pièce est-elle parvenue au British-Muséum de Londres? Nous ne pouvons répondre que par une conjecture: quelque voyageur anglais, amateur d'antiquités, l'aura sans doute emportée comme curiosité.

A quelle époque le Muséum a-t-il été mis en possession de cette pièce? Voici à ce sujet les renseignements que nous fournit le Catalogue du Musée; la pièce de S. Alphonse y est mentionnée en ces termes :

Additions to the Departement M. S. S. British-Museum 1841-1845. Airs et Duetto in score by... Alfonso de 'Liguori... Oblong quarto [14-221]. — Au numéro indiqué, on trouve un grand livre contenant des pièces de plusieurs Maîtres. Voici le titre de ce livre : Cantatas. Various Composers. Volume XII. Mus. Brit. Presented by the Marquis of Northampton. 14.221. Plut : CXXVII. C.

Le manuscrit en question a pour titre: Duetti tra l'Anima e Gesù Cristo. Con violino. Del R^{mo} P^{re} [Padre] D. Alfonso de'Liguori, Rettore maggiore del SS^{mo} Redentore. A. 1760.

A la page 11, le manuscrit porte une double correc-

tion, que ceux qui ont étudié l'écriture du Saint, reconnaissent indubitablement comme faite de sa main.

L'importance de cette découverte n'échappera à personne. Le manuscrit a été sous les yeux du saint Auteur: celui-ci en a corrigé les paroles comme étant les siennes propres; il a laissé intact le titre qui lui en attribue la musique. Si ce titre eût été mensonger, il l'eût sans aucun doute rayé avec indignation. Il ne l'a pas fait. Donc, d'après S. Alphonse lui-même, paroles et musique n'ont pour auteur personne autre que le Recteur Majeur nommé au titre (1).

A cette preuve vient s'ajouter ce document absolument décisif que nous trouvons dans les *Acta Beatificationis*. Le curé de Pagani, don Giuseppe Messina, fait la déposition suivante: Quand Alphonse de Liguori, après avoir résigné son évêché, revint à Pagani, il me pria de lui retourner les cantiques *qu'il avait composés*, le *Salve* et le *Duetto*. Je les lui portai. Il me dit: Maintenant que je ne suis plus évêque, je veux chercher quelques distractions dans la musique. Mais son menton courbé par la vieillesse et la maladie l'en empêcha. Je lui demandai s'il n'avait pas composé encore quelque autre pièce spirituelle ou chant d'église: Ah! me répondit-il, je m'en vais composer un beau *Libera* pour mes obsèques, qui ne se feront plus

(1) A la fin du manuscrit on lit en post-scriptum : « *Nel tempo medesimo che lo Scritte [scrittore] prega il Pre Rette per un benigno perdono, gli chiede la S. Benedizione.*

Quelques fautes de copiste, — par exemple, un passage de quelques notes, et, plus loin, un fragment de mesure, — paraissent avoir échappé à l'œil affaibli du vieillard octogénaire. On a cru que le mot « duetti » était aussi une faute de copiste. D'après un littérateur italien distingué, qui a été consulté, il n'en est rien. C'est parfaitement exact.

beaucoup attendre. — Après ce témoignage, la question de l'authenticité du Duo semble vidée.

Poursuivons nos recherches. Par qui le précieux manuscrit a-t-il été découvert ?

L'un des descendants de la famille des Liguori, qui avait quitté sa patrie pour aller tenter fortune à Londres, Monsieur le chevalier Frédéric de Liguori, eut, le premier, le bonheur de le rencontrer à la Bibliothèque royale, vers l'année 1860, un siècle précisément après la date que porte le manuscrit. Il en prit copie, et comme il était grand musicien, élève du célèbre Zingarelli, il réalisa sur la basse chiffrée un accompagnement à quatre parties, y ajoutant pour l'exécution toutes les indications voulues. Il se permit pourtant quelques légères modifications moins heureuses, qu'il crut, il est vrai, dans la tradition de l'école napolitaine, mais qui ne laissaient pas de dénaturer tant soit peu la simplicité de l'original. M. John Philip, fameux libraire catholique d'alors et grand admirateur des Beaux-Arts, se chargea de la publication. Il fit une édition de luxe, format petit in-folio. En tête figurait un magnifique portrait du saint Auteur; le titre était imprimé en lettres gothiques noires et rouges (1).

Mgr Coffin, C. SS. R., plus tard évêque de South-

---

(1) Voici ce titre : Select classical Music-school of Scarlatti, Cantata on the Passion of Our Lord Jesus Christ, the words and music by Saint Alphonsus Maria de Liguoro. Composed in 1760, with Accompaniment of Bass numbered and Violon obligato. An Ancient Manuscript, bearing Autographic corrections, recently found in the Royal Library of the British-Museum. Arranged for Organ or Pianoforte. According to the modern Rythmical Notation, at the same time agreeably with the Traditions and Taste of the celebrated Ancient Neapolitan School of Music, by the Chevalier Frederick W. de Liguoro, Member of the Royal

wark, alors supérieur provincial des Rédemptoristes d'Angleterre, et auquel nous devons plusieurs détails relatifs au chevalier de Liguori, offrit en présent une copie de l'ouvrage au Studendat de Wittem (Hollande). C'est d'après cette copie que l'un des nôtres fit, devant un auditoire choisi, exécuter le Duetto par deux voix, l'une de Mezzo-soprano et l'autre de Baryton, en baissant le morceau d'un ton entier. Inutile d'ajouter que la musique de notre Saint produisit sur tous les auditeurs une vive impression, dont ils conserveront le plus doux, le plus délicieux souvenir. En 1880, nous nous sommes procuré nous-même une copie exacte de l'original du Brit.-Mus. En 1887, l'édition du chevalier de Liguori, revue et corrigée d'après le Manuscrit, fut dédiée à Sa Sainteté Léon XIII, à l'occasion de son Jubilé sacerdotal. Enfin, l'année passée, le R. P. Heidenreich, C. SS. R., de Vienne, publia une nouvelle édition typique. Le Docteur Max Dietz composa l'accompagnement sur la basse chiffrée. L'édition fut dédiée à notre Recteur Majeur actuel, le R^me^ Père Mathias Raus.

La question historique nous paraissant suffisamment élucidée, abordons maintenant l'analyse détaillée de l'œuvre musicale et poétique de S. Alphonse.

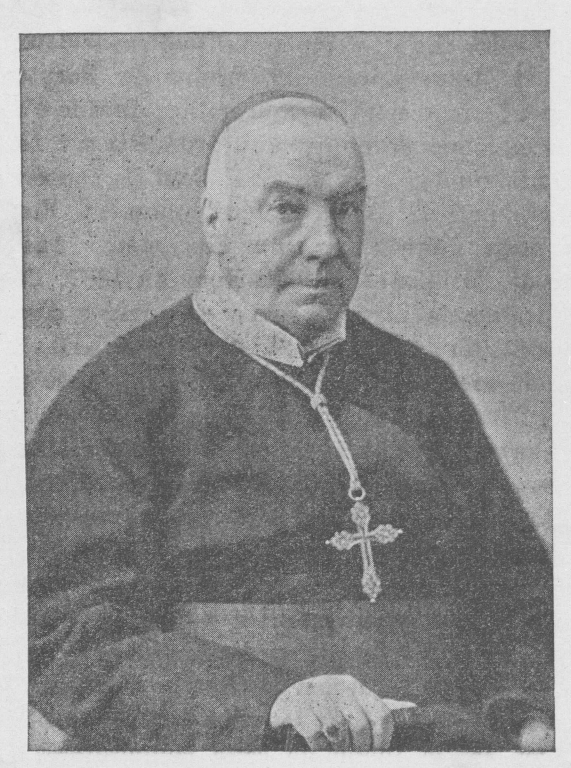
Le drame de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ se déroulant sous les yeux de l'âme contemplative, tel est le thème de cette composition. L'âme

---

Academy of Fine-Arts of Naples, honorary Member of the Pontifical Society of S. Cecilia of Rome, honorary Member of the Philharmonic Society of Venice, etc.

London. Published at the Establishement for Promoting Christian Fine-Arts, by John Philip, 7, Orchard Street, Portman Square, 1860.

assiste, de loin d'abord, à ce drame sanglant, puis elle fait la rencontre de Jésus portant sa croix. Alors commence, entre le Sauveur et son enfant, un dialogue divinement naïf, divinement amoureux : Dieu et sa



Mgr Coffin.

créature semblent engager une lutte, à qui donnera à l'autre la plus grande preuve d'amour. Thème admirable et bien digne du cœur séraphique de S. Alphonse !

A la vérité, même s'il n'apprécie cette poésie qu'au point de vue de l'art, le littérateur ne pourra s'empêcher d'être frappé de la sublimité de conception, de la variété et de l'intensité des sentiments exprimés. Mais le théologien ira plus loin : franchissant le seuil du sanctuaire de l'âme, il reconnaîtra, dans ce dialogue sublime, une de ces opérations de la vie mystique, dont l'âme de S. Alphonse fut si souvent le théâtre. Pour lui, le drame exposé n'existe pas seulement dans l'imagination poétique, mais encore dans la plus vivante réalité. Si le lecteur nous en demande la preuve, la voici : Nous retrouvons ce même thème, avec tous ses détails dramatiques, dans plusieurs contemplations que S. Alphonse a écrites sur la Passion (1). Or, c'est une chose reconnue, le plus souvent S. Alphonse ne se mettait à écrire qu'en sortant d'une extase ou de quelque oraison fervente. C'est dans ses contemplations, ses oraisons mentales, ses visites prolongées à Jésus et à Marie, dit Berruti, que S. Alphonse puisait ces sentiments qui jaillissaient ensuite spontanément de son cœur et qu'il consignait dans ses écrits ; c'est là qu'il puisait ces accents sublimes qui, dans ses prédications, portaient dans tous les cœurs une sainte componction et les embrasaient du feu de l'amour divin. Et cette même union avec Notre-Seigneur se retrouve dans ses cantiques qui sont pleins d'une sainte onction (Lo spirito, C. 31, p. 303. — Villecourt L. v, C. 23. — L. v, p. 236).

On voit dès lors combien doit grandir notre respect pour une œuvre appréciée à ce point de vue.

---

(1) Voir entre autres passages : Rifl. sulla Passione. P. I, C. XI, n° 5. P. VI, Medit. per il venerdi, n° 2, P. II, C. XIII.

Et que dirons-nous de la partie musicale ? Eh bien ! cette poésie grandiose, cette communication surnaturelle entre le cœur de Dieu et celui de S. Alphonse, a trouvé sur la lyre de notre saint une expression digne d'elle, comme nous allons le voir.

Une ouverture *ex-abrupto*, un véritable « maestoso » court (trois mesures seulement) mais décisif, saisit de suite l'auditeur, le tenant en suspens, dans l'attente de ce qu'il va voir ou entendre.

Voici l' « anima » qui entre en scène. En un « *parlando-obligato* », elle aussi débute sans préparation, apostrophant avec une sainte indignation l'inique et injuste Pilate. Voyez comment, dans les douze premiers vers, les sentiments se succèdent avec une gradation continue. Mais, remarquez-le bien, cette gradation, voulue par l'auteur, ne se révèle guère que par le chant. C'est le chant qui, en vertu de cette secrète intimité qui, au rapport de S. Augustin (1), existe entre les affections et les sons, accentue de plus en plus et graduellement le sens des paroles par la voix du cœur ému.

Mais déjà la musique nous annonce une nouvelle mise en scène : c'est comme un mugissement exprimant au vif et le bruit lointain des soldats et les cris sauvages de la populace qui accompagne le Sauveur au Calvaire. L'expression de la mélodie se soutient admirablement. On dirait que les intervalles imperceptibles, je veux dire les nuances de la parole déclamée, prennent, sous le souffle musical du saint compositeur, toute l'extension voulue pour donner à la poé-

(1) *Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quocum nescio qua occulta amiliaritate excitentur* (S. Aug. Conf. X. 33).



Vue de Wittem (Limbourg-Hollandais).

sie toute sa perfection, la rendre ce qu'elle doit être, une parole chantée.

L'âme voit donc notre Seigneur, d'abord dans le lointain et comme en perspective, puis de plus près. A mesure qu'elle s'en approche, elle distingue plus clairement les traits de son divin Maître. Elle voit et dépeint à nos yeux ses pas qui chancellent, les traces de sang qu'il laisse après lui, la lourde croix sous laquelle il succombe, ses épaules meurtries, enfin sa tête sacrée couronnée d'épines.

A ce signe étrange de la royauté de son Sauveur, l'âme se sent ravie hors d'elle-même et pousse ce cri d'indicible amour et de tendre compassion : « Ah ! Seigneur, l'amour t'a fait Roi, mais hélas ! roi de douleur et d'ignominie » !

Ici finit le *Récitatif*, qui, j'en appelle aux juges compétents, restera un modèle dans son genre (1).

Le deuxième acte du drame s'ouvre par une marche lugubre. Elle représente, par ses sons plaintifs, à mesure coupée, la marche douloureuse du Sauveur, qui se rapproche toujours davantage de l'âme. Encore quelques pas... les voilà proches l'un de l'autre : ils

---

(1) Une sobre, mais intelligente application de la figure que l'on appelle : « *Appoggiatura* », ne devait pas manquer ici. L'appoggiature appartient en propre au style italien, surtout chez les anciens maîtres. Elle rend la mélodie plus élégante et diminue la monotonie engendrée par le retour continuel des mêmes notes. Elle consiste à prendre la note prochaine supérieure dans l'échelle des tons ; elle ne peut être employée que lorsque deux notes égales tombent sur un seul et même mot, mais non quand la deuxième note porte un nouveau mot, et encore seulement au temps fort de la mesure et à une syllabe accentuée.

Dans l'appendice qui reproduit le « Chant de la Passion » en entier, nous avons indiqué les principales applications de l'« Appoggiatura » par le signe +.

peuvent se parler ! Alors commence le *Duetto*, ce colloque divinement naïf et divinement amoureux, avons-nous dit.

Remarquez le goût exquis qui règle l'expression musicale des sentiments. Pas de lamentations, pas de sentimentalité ; non, le calme et une forte conviction parlent dans la demande toute simple et toute pacifique de l'âme : *Dove...* ? Où allez-vous, Seigneur ? Et Jésus de répondre (par intervalles conjoints) avec un admirable laconisme, comme s'il s'agissait de la chose la plus simple du monde : Je vais mourir pour toi. L'amour n'affecte point des airs de générosité : il lui est naturel de se donner, et il se donne sans compter ; tout ce qu'il demande en retour de ses dons, c'est l'amour.

Cependant, à cette première et étonnante communication, l'âme s'éveille et reprend comme effrayée (par un saut d'octave) : Comment, comment, que dites-vous ? *Dove?* Et le Sauveur, montant au-dessus du ton précédent, comme pour donner à sa parole plus de force, fait la même réponse, qui ne doit plus laisser aucun doute à l'âme. Et pendant que la musique fait une transition du mode mineur au mode majeur, l'âme semble se recueillir, non tant pour réfléchir que pour se rassurer sur ce qu'elle vient d'entendre, et quoiqu'elle paraisse réfléchir, disant : *Dunque per me a morir ten vai, mio caro Dio...*, il n'en est rien : elle contemple, ravie, la grande preuve d'amour que son Dieu va lui donner. Aussi, sa résolution est prise : Je vais vous suivre et mourir avec vous. Remarquez-vous dans la musique l'extension que prennent les intervalles ainsi que la joyeuse et brillante conclusion en majeur ?

Notre Seigneur reprend la parole sur un ton grave

pour commander et faire comprendre à l'âme qu'elle doit rester en ce monde. Mais l'âme est si occupée de son projet d'amour, qu'elle n'entend pas ce que Notre Seigneur lui demande. Alors, pour la distraire de son idée, le Sauveur tient à l'âme un autre discours et lui demande de se donner toute à lui. C'est là un langage que l'âme comprend ; aussitôt elle entre en jubilation à la pensée qu'elle sera toute à son Dieu. C'est la réponse qu'attendait Jésus ; le divin Sauveur et l'âme se livrent alors à de mutuels et ineffables épanchements d'amour et de fidélité. A cet effet, le saint compositeur choisit une suite d'accords de septième, enchaînés avec beaucoup de grâce et pleins d'enthousiasme.

Passons maintenant à la dernière question que nous avons à résoudre : Cette pièce est-elle une pièce classique ?

Recourons d'abord à l'autorité.

Monsieur Edgard Tinel, le célèbre compositeur de *Franciscus* et de sainte *Godelive*, directeur du Conservatoire de musique religieuse à Malines, aujourd'hui professeur au Conservatoire de Bruxelles, apprécie dans les termes suivants le *Duetto* de S. Alphonse..... « Vous me demandez mon avis sur cette composition. Le voici : Cette œuvre est incontestablement écrite par un musicien de talent ; elle renferme des beautés de premier ordre ; l'entrée de la trompette dans le récitatif est curieuse autant qu'originale et d'un bon effet. Les voix sont bien écrites ainsi que le *continuo* »... (10 janvier 1882).

Monsieur le Docteur Fr. X. Haberl, directeur du célèbre Institut de musique religieuse, à Ratisbonne, rédacteur de la feuille périodique « *Musica sacra* »,

membre de la Commission Pontificale pour l'édition des livres du chant liturgique, éditeur des Œuvres complètes de Palestrina, nous écrivait le 12 avril 1889 : « J'ai étudié la composition de S. Alphonse avec le plus vif intérêt, et je trouve qu'elle est faite dans le style de l'École napolitaine de ce temps avec adresse et avec goût ».

Angelo Tonizzo, musicien bien connu à Rome, publie dans le numéro illustré, dont j'ai fait mention dans l'Avant-propos, un petit article intitulé : *Il duetto di Sant' Alphonso*, fort élogieux.

« La musique écrite avec une admirable clarté pour voix blanches avec accompagnement de violon et de la petite basse chiffrée (bassetto), commence par la déclamation *a solo* (récitatif) d'une tendresse indicible pour passer ensuite au chant le plus élevé *a due*, qui reproduit dans la douceur infinie d'un amour céleste le drame de la Passion.

« Le développement de la pensée, mélodieux et vivifié par l'inspiration la plus choisie et la pureté de l'harmonie qui l'embellit, en font une pièce estimable et très suave, laquelle, tout en reproduisant par le style l'époque des Pergolèse, des Glück et des Astorga, est néanmoins digne des plumes les plus illustres de ce temps. Quand la poésie et la musique, sœurs jumelles nées de la Bonté suprême et ineffable, se refondent dans le creuset de la foi, pour en faire un holocauste au souverain dispensateur de tout Bien, l'Art, que Dante proclamait issu de la Divinité, accomplit ses destinées sublimes, en les renvoyant aux sources éternelles, d'où il est sorti. Et tel fut précisément l'Art du Saint, que les catholiques honorent à l'occasion du second centenaire de sa naissance ».

Monsieur le docteur Max Dietz, très versé dans l'histoire de la musique et dans l'esthétique, professeur à l'Université de Vienne, à qui le R. P. Heidenreich, comme nous l'avons vu, confia la réalisation de la basse chiffrée du *Duetto*, déclare, dans une préface dont il fait précéder la pièce musicale, que cette composition révèle chez l'auteur une originalité d'invention toute singulière. L'art de développer les idées musicales dans une parfaite unité, dit-il, se manifeste ici du meilleur côté. Il fait ensuite observer comment S. Alphonse a su se préserver des défauts de l'École, des fioritures de mauvais goût, qui déparent les morceaux des meilleurs maîtres de l'époque. Bref, à ceux qui seraient incapables d'apprécier la beauté d'une telle composition, il ose adresser cette parole qu'à l'audition d'une pièce musicale de la même école, un empereur artiste disait un jour à ses courtisans : Vraiment, Messieurs, si cette musique n'enchante pas vos oreilles, elles sont à tout jamais endormies !

Enfin, l'éditeur anglais, dans une notice, placée en tête de la pièce musicale, n'hésite pas à dire que le « Stabat » du célèbre Pergolèse est inférieur à l'admirable composition de S. Alphonse.

« It will be readily admitted that the « *Stabat* » of the celebrated *Pergolese* is not equal to this admirable composition of St. Alphonsus ».

Voilà l'appréciation de juges aussi impartiaux que compétents. Oportet attendere expertorum... indemonstrabilibus enuntiationibus, et opinionibus, non minus quam demonstrationibus. Propter experientiam enim vident principia... (D. Th. III, 2, Ou. 29, a. 3, o.)

Nous avons déjà dit un mot des liens qui rattachent notre saint artiste à l'École napolitaine et à ses maîtres,

Scarlatti, etc. C'est ici le lieu d'en parler plus longuement, afin de pouvoir juger du mérite intrinsèque de cette composition.

Trois mots résumeront notre pensée. A la naissance de l'École, S. Alphonse fut son digne élève ; au temps de sa gloire, son promoteur ; au temps de sa décadence, son adversaire.

A l'origine donc, S. Alphonse a été un disciple de l'École, et un disciple tellement fidèle, qu'après 60 ans, alors qu'elle sera déchue de sa première splendeur, lui, Alphonse, la représentera, dans sa force native, nous donnant, dans sa composition, un spécimen quasi stéréotype du style primitif de l'École.

Demandons aux musicographes en quoi consiste la réforme de cette École, ou plutôt quels furent les éléments de perfection introduits par son fondateur Alessandro Scarlatti.

Les voici : Al. Scarlatti perfectionna la forme du « *Recitativo* », il lui donna plus d'expression naturelle, lui fit traduire plus exactement le sens des paroles. Il sépara du *Récitatif* la forme de l'*Aria*. A l'*Aria* elle-même il donna une forme propre et la divisa en deux parties avec une reprise de la première partie. C'est cette forme de l'*Aria* qui se maintint jusqu'au temps de Glück et de Mozart. Enfin il réussit à relever beaucoup l'accompagnement des instruments, et à préconiser l'usage des instruments à cordes, de sorte qu'il est regardé comme l'inventeur du « *Recitativo obbligato* ». (Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien*, etc.).

Le lecteur qui voudra bien se souvenir de l'exposé que nous avons fait de la composition de S. Alphonse,

ne manquera pas d'observer de suite la frappante application de ces procédés.

Veuillez comparer, et vous rencontrerez les trois éléments constitutifs de l'École. Nous y retrouvons un *Recitativo* plein d'expression naturelle, à la fois simple et sublime. Nous y remarquons un accompagnement *obbligato* d'instruments à cordes. Enfin nous avons l'*Aria*, séparée du *Recitativo* par un interlude, divisée ensuite elle-même en deux parties, l'une en *sol* mineur, l'autre en *ré* mineur, avec un *Da capo* ou répétition de la première partie. Voilà bien Scarlatti revivant en entier dans S. Alphonse (1).

S. Alphonse, avons-nous dit, fut encore pour l'École, au temps de sa vigueur, un promoteur, ou plutôt un ami et un admirateur. On est parvenu à constater que, jusqu'à l'année 1715, Scarlatti avait composé 104 opéras, 400 cantates et plusieurs oratorios sacrés. On se rappelle l'oratorio de S. Alexis, dans lequel S. Alphonse joua un rôle si brillant.

Que notre saint artiste ait assisté très souvent aux représentations de ces différentes pièces, nous en avons le témoignage de sa propre bouche : « *Io ho frequen-*

(1) Nous constatons que Scarlatti fut absent de Naples de 1703 à 1709 : il n'a donc pas été le premier maître de S. Alphonse. Il se peut néanmoins que notre Saint ait trouvé un maître meilleur, au moins pour le piano, dans le fils du précédent, Domenico Scarlatti (1683-1757), qui fut le premier pianiste de son temps et dont les œuvres commencent de nouveau à être en vogue. Les autres maîtres renommés de l'École furent, entre autres : Domenico Gizzi (1684-1755) ; Durante (1684-1755), qui, d'après Proske (*Musica divina*), ne voulut jamais composer que des chants ecclésiastiques alla Palestrina ; Gaetano Greco (1680-?) ; Vic. Porpora, (1686-1766), fameux chantre et fondateur d'une école de chant, jouissant d'une célébrité européenne ; enfin Léon. Léo (1694-1742), et Fr. Féo (1699-?) qui furent les condisciples de notre Saint.

tato i teatri, ma, grazie a Dio, non ci commisi un peccato veniale: io andava per dilettarmi della musica, mi fissava in questo e non pensava ad altro ». (L. II, C. 55). Pour ne rien voir, il avait coutume d'enlever ses lunettes (Berruti, C. VI). Quant au caractère de ces exécutions, S. Alphonse nous a laissé, en leur faveur, ce témoignage singulier. En parlant des panégyristes de mauvais goût de son temps, il dit : « Moi aussi, j'ai assisté à ces sortes de panégyriques ; mais je ne me rappelle pas y avoir jamais formé un bon propos. Je sortais de l'église comme d'une académie ; et je peux dire que j'ai retiré plus de profit, au théâtre, en entendant un opéra spirituel, qu'à l'église, en écoutant les meilleurs panégyristes ».

Le Saint n'a jamais perdu son innocence baptismale. De deux fautes cependant il garda le souvenir repentant. L'une d'elles fut d'avoir avec entêtement refusé une fois l'obéissance à son père, qui lui enjoignait d'aller à l'opéra.

Voici une autre circonstance qui rapproche encore S. Alphonse de l'École sous le rapport direct du chant ecclésiastique. Tout en étant réformateur du beau style, Scarlatti s'en tint, comme compositeur de chant ecclésiastique, aux anciens, c'est-à-dire aux œuvres vocales de l'École Palestrinienne, les tenant en honneur et en maintenant l'usage, malgré les tendances toujours plus marquées de ses contemporains vers le style mondain. Ceux qui fréquentaient les églises furent ainsi très souvent dans l'occasion d'ouïr ces exécutions. Or, S. Alphonse, encore séculier, n'avait rien tant à cœur, après avoir satisfait aux obligations de son état, que de visiter les hôpitaux et les églises, celles surtout où il y avait exposition du Saint Sacrement.

Et que pensez-vous, cher lecteur, de l'effet produit par le genre de musique du maestro Scarlatti? Serait-ce donc une musique vieillie, un chant rendu impossible à nos oreilles modernes, ne pouvant subir aucunement la comparaison avec les progrès de l'harmonie moderne, surtout, quand il sera éclipsé par la brillante instrumentation de nos jours?

Eh bien ! que Paris, qui de tout temps fut après et avec Rome la grande protectrice des arts, que Paris soit notre arbitre.

Il y eut au commencement de ce siècle une solennité, comme hélas! Paris n'en a plus vu depuis.

Lors du couronnement de l'Empereur Napoléon Ier, par le Pape Pie VII, raconte le Dr Thibaut, professeur à l'Université protestante de Heidelberg, conseiller de la Cour, on avait formé à Paris un orchestre de 80 harpes. L'exécution était d'un effet brillant. Mais voici qu'à l'entrée du Pape dans l'église, un chœur d'une trentaine de chantres pontificaux amenés de Rome entonne le majestueux: *Tu es Petrus* de *Scarlatti*. L'impression de ce chœur vocal fut indicible et laissa dans l'ombre les effets de l'orchestre, si bien que longtemps après les malheureux instrumentistes se sentaient couverts de honte, quand on leur rappelait la majesté de leurs 80 harpes.

(*Die Reinheit der Tonkunst,* p. 123).

Voilà notre Scarlatti ! Ainsi, par une heureuse coïncidence, S. Alphonse a pu encore former son goût pour le chant ecclésiastique à la source la plus pure, aux œuvres qui furent comme le dernier écho de l'âge d'or de Palestrina.

Nous pouvons donc répéter ce que nous avons dit au commencement de ce chapitre: S. Alphonse possédait

éminemment cette *perizia musicale*, que Benoît XIV regardait comme un complément de l'autorité, une force de la discipline. L'on ne saurait nier, en effet, que l'autorité de juridiction ne soit agrandie, fortifiée par celle que donne la compétence artistique.

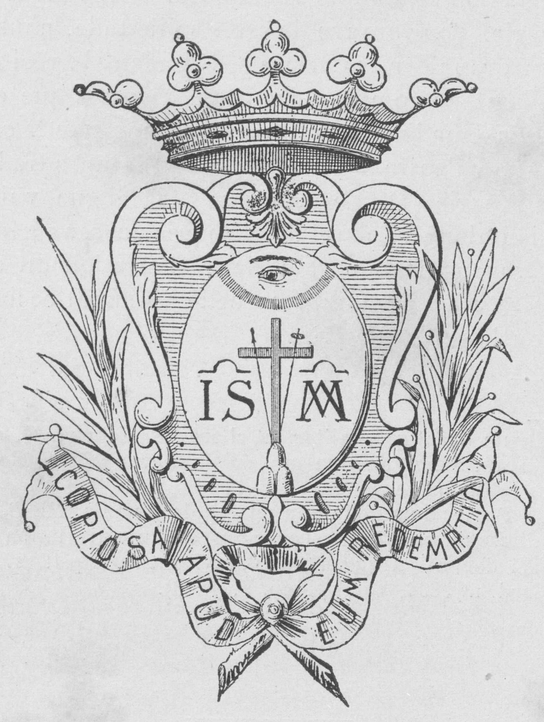
Suivons donc notre saint artiste dans sa nouvelle carrière ecclésiastique, pour laquelle il a abandonné le monde. Nous ne le verrons plus avoir désormais avec l'École napolitaine d'autre rapport que celui d'adversaire. Car, avant même la mort de Scarlatti qui, fatigué du monde, s'était retiré pour vivre dans la retraite et le recueillement, le chant d'église allait dégénérant toujours de plus en plus, pour finir enfin par le chant mondain et théâtral, ensevelissant dans un oubli absolu le glorieux passé de la musique italienne. Un jour, le professeur Giulio Roberti, membre de l'Académie de Florence, le reprochera à son pays dans une plainte satirique. « Ces monuments impérissables de talent et de science, ces sublimes compositions de musique sacrée, qui nous ont été léguées par les grandes Écoles de Rome, de Venise, de Bologne et de Naples, — Écoles qui étaient les pierres angulaires de toutes les Écoles de musique en Europe, — hélas! on les étudie *con amore* et on les exécute avec une rare justesse... à Leipsick, non en Italie. Les noms immortels et les œuvres magnifiques de ces grands maîtres, que Rossini avait coutume d'appeler les *Saints Pères de la musique*, ah! ils sont bien connus, non seulement des artistes, mais encore du public... à Leipsick, non en Italie » (1). En effet, ajoute M. l'abbé Dirven, les com-

(1) La musica italiana a Lipsia. Memoria letta nell' adunanza solenne del di 28 ottobre 1877.

positeurs dont parle Roberti étaient totalement oubliés dans leur pays natal ; et la page glorieuse de l'histoire nationale qui porte leurs noms, était retournée avec dédain, comme on passe sur une fastidieuse et longue description dans un roman (Courrier de S. Grég. 1897. 1, 2).

Oui, il en était ainsi il y a moins de vingt ans. A côté de Leipsick, ou mieux, à la place de celle-ci, le célèbre académicien aurait pu citer bien d'autres villes remarquables tant de l'Allemagne que d'ailleurs, où les sublimes compositions de la musique sacrée étaient étudiées *con amore* et exécutées avec une rare justesse. Et en nous bornant à l'Italie, la satire serait actuellement déplacée et on ne la pourrait répéter sans quelque injustice. En effet, à côté des maîtrises transalpines figurent maintenant les anciens noms de Venise, de Milan, de Parme, de Florence, de Bologne et d'autres villes. Plusieurs congrès, comme ceux de Naples, de Parme, de Milan, de Soave ont provoqué une réaction salutaire en faveur de la réforme. Plusieurs feuilles périodiques, exclusivement vouées à la musique sacrée, s'occupent à vulgariser les vraies notions de la réforme. Il y a six ans, la *Civilta catt.* comptait près de 20 journaux de la presse quotidienne en Italie, qui favorisaient ouvertement la réforme liturgico-musicale. (Civ. Cat. 1892, p. 433). Plusieurs associations donnent des auditions musicales à l'effet d'initier le peuple aux traditions de ses ancêtres. Rome a sa *Scuola gregoriana* approuvée par la Sacrée Congrégation des Rites. Les élèves du séminaire du Vatican, sous la direction de leur vaillant chef, le R. P. De Santi, font à Rome la même œuvre de réforme, quoiqu'en d'autres proportions, que la *Schola cantorum* de S. Gervais à Paris.

Si ces commencements de réforme, jusque-là inespérés, apportent à nos âmes tant d'allégresse, alors trois fois heureux S. Alphonse qui n'a jamais fléchi le genou devant l'idole du dilettantisme du siècle, mais au contraire lui a résisté de toute l'énergie de sa vertu, de toute la puissance de son vaste génie !



Armoiries de la Congrégation du T. S. Rédempteur.

C'est ce que nous allons voir de près.

Nous le suivrons d'abord sur le terrain extra-liturgique. Le chant religieux du peuple dans sa propre

langue, soit dans l'église, soit au dehors, n'est pas à la vérité soumis aux prescriptions positives du texte et du chant liturgiques. Toutefois l'Église ne le laisse pas abandonné à lui-même. Le Siège Apostolique tient toujours l'œil ouvert pour en surveiller l'orthodoxie et prévenir tout ce qui pourrait blesser soit la pureté de la doctrine ou la sainteté des mœurs, soit la dignité de la Liturgie. Pour preuve de cette sollicitude, nous n'avons qu'à rappeler les décrets défendant la récitation ou le chant en commun des litanies autres que celles contenues dans les livres liturgiques ainsi que *le chant* en langue vulgaire des prières et des hymnes traduites de la Liturgie (1). Le cantique en langue vulgaire appartient donc au chant d'église pris au sens général. Aussi voyons-nous partout la restauration du chant populaire aller de pair avec celle du chant ecclésiastique ou la suivre de près.

---

(1).....
III. Utrum liceat generaliter, ut chorus Musicorum (i. e. cantores) coram SSmo Sacramento solemniter exposito decantet hymnos in lingua vernacula ?
Ad III. Posse, dummodo non agatur de hymnis *Te Deum* et aliis quibuscumque liturgicis precibus, quæ nonnisi latina lingua decantari debent. Atque ita declaravit et rescripsit. 27 Febr. 1882. Gard. nº 5832, Vol. v, App. V, p. 43).

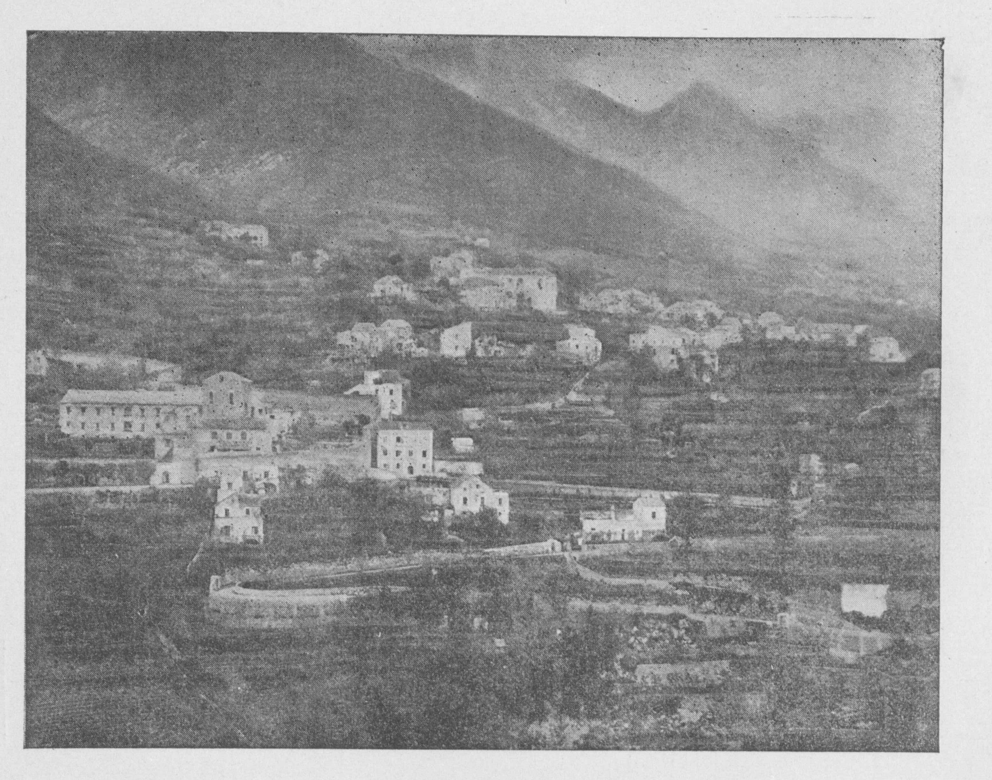
CHAPITRE II

Saint Alphonse restaurateur du Cantique religieux et populaire.

C'est sur la restauration du cantique populaire ou du cantique en langue vulgaire que S. Alphonse porta tout d'abord les efforts de son zèle. Le moment précis où il commença cette restauration mérite une attention particulière. Prêtre séculier ou affilié à quelque association religieuse, S. Alphonse avait pendant plusieurs années donné des missions et autres exercices spirituels. Durant ce temps, il ne renonça nullement au chant et à la musique. Aussi le voyons-nous profiter de son talent poétique et musical, tantôt pour épancher les sentiments de dévotion dont débordait son âme dans sa première ferveur, tantôt pour se reposer des fatigues du saint ministère, parfois pour entretenir avec des absents des relations fraternelles (1). En cela il ne fit que suivre les exemples de celle qu'il

---

(1) La bonne Mère (Mamma) a pris à cœur de m'accabler de ses faveurs ; voici donc un cantique que j'ai composé dernièrement en son honneur. Lisez-le à la communauté (a. 1731, Corresp. génér. I).



Vue de Scala.

avait choisie pour sa patronne principale, son guide dans la vie spirituelle, Sainte Thérèse. Ainsi, sans s'en douter, S. Alphonse s'habituait à un des exercices qu'il fera rentrer plus tard dans le cadre de son Institut. Le Père Tannoia raconte comment le Saint se retirait chaque mois, pour quelques jours, dans la solitude et la retraite, en compagnie de quelques ecclésiastiques avec lesquels il avait contracté une liaison très étroite. « Le repas fini, dit le biographe, ils se récréaient quelque temps par le chant d'hymnes sacrées et de pieux cantiques. C'est ainsi, poursuit le biographe, qu'Alphonse se retrempait chaque mois dans la piété, ou plutôt qu'il ébauchait, sans y penser, le plan de l'Institut qu'il devait donner plus tard à l'Église » (Tome I, C. XI).

L'occasion se présentera plus loin de relever cette appréciation. Ainsi donc, pendant ce temps, le chant, quoique non abandonné, n'était pourtant qu'une chose accessoire, un ornement dans la vie quotidienne de S. Alphonse: sur ce point, toute l'activité de notre Saint se restreignait encore au for intérieur.

Ce n'est qu'après avoir jeté les premiers fondements de sa Congrégation, que nous le voyons s'occuper activement de la restauration du chant populaire. Alors, au dire du professeur Candido Romano, la poésie ne fut plus pour Alphonse une simple récréation ou un épanchement du cœur, « *ma una vera e propria opera di apostolato* » (1). Oui, c'est de

(1) Cette appréciation d'un juge aussi compétent que le professeur romain mériterait d'être citée en entier. Elle révèle une étude approfondie du sujet. (Saggio storico ricavato specialmente dalla Corrispondenza epistolare del Santo per cura del Prof. Candido M. Romano).



Maison ou S. Alphonse fonda la Congrégation a Scala.

Scala, cénacle du nouvel apôtre, que sortit notre héros, muni de tous les dons, enrichi de tous les *charismata* dont il avait besoin pour sa mission providentielle, mission d'un caractère essentiellement réformateur, présageant une vie de lutte perpétuelle contre les désordres d'une société dépravée; c'est de *Scala* que notre nouvel Élie emporta, en même temps que le zèle de tant de réformes, celui de la restauration du chant populaire et religieux (1). Le voilà qui descend, pour sa première fondation, à la *Villa des Esclaves*. Et qu'entendez-vous au loin? Dans les vallées et sur les monts, partout résonnent les cantiques que l'on a appris à la *Villa*. (Dilgskron I, p. 137). Le biographe du Saint nous assure qu'à *Ciorani* les jeunes gens bannirent les mauvais discours et les jeunes filles, les chansons profanes; on n'entendait de toutes parts que le chant des pieux cantiques que S. Alphonse avait composés lui-même (Tann. L. II, C. VII). Quelques années plus tard, en 1742, Alphonse travaille au salut des âmes dans les environs de Naples. L'un des coopérateurs du Saint, Mgr Testa, affirme que, à l'occasion de ces saints exercices, « de saints cantiques remplacèrent les chansons licencieuses que les filles surtout avaient sans cesse à la bouche pendant leurs

(1) « Liguori, vrai père du peuple, est un héros de la civilisation chrétienne. Prêtre, religieux, évêque, docteur, toujours il fut l'ami du peuple. Aussi pouvons-nous lui appliquer, sans crainte d'exagérer, cet éloge que l'Esprit-Saint a fait de Jérémie, au second livre des Machabées: *Hic est fratrum amator et populi*. Et la démocratie chrétienne, en enregistrant dans son livre d'or le nom de S. Alphonse, loin de lui faire tort, célèbre, exalte sa mémoire ». (Card. Parocchi, le 26 novembre 1896, à l'occasion des fêtes du centenaire).

travaux, au temps des grandes réunions pour les vendanges et les récoltes ». (Tann. L. II, C. 13).

Ce zèle pour la réforme du chant populaire pénétra, anima toute sa vie apostolique. Pour toutes les fêtes de Notre Seigneur et de la Sainte Vierge, pour l'adoration du T. S. Sacrement, pour la Passion, la préparation à la mort, même pour les 7 mercredis de S. Joseph, le missionnaire musicien avait ses cantiques à lui ; toujours et en toute circonstance il les apprenait au peuple.

...« Aveva egli alla mano certe sue particolari canzoncine che non meno della predica valerono mirabilmente a commuover l'uditorio ». (Tann. Lib. IV, c. 23, p. 335). La voix dont disposait Alphonse était douce et sonore. Elle remplissait les plus vastes églises. Son articulation était si nette qu'on pouvait aisément le comprendre aussi bien à l'endroit le plus éloigné que tout près de lui. (Ib. p. 226).

A l'occasion de l'adoration annuelle dans l'église des Franciscains, le Saint chanta son cantique favori : « *Gesù con dure funi* », avec tant d'onction que tout l'auditoire éclata en sanglots, et, assurent les Pères, le chant fit autant de bien que les sermons. (Ib. c. 36).

De tels phénomènes ne nous doivent pas paraître trop incroyables, vu surtout et le milieu où ils se manifestèrent, et le caractère du peuple.

On lit dans la vie du Vén. Père Vincent Caraffa, fondateur des Pieux Ouvriers († 1633), comment la grâce triompha de ce saint homme et le convertit après une vie bien déréglée.

« Dans un voyage, qu'il avait entrepris pour offrir ses services à la cour du roi de Naples, il entendit en passant près d'une église, le chant du *Salve Regina*.

Il entra. La voix qui chantait était belle, pleine d'onction et de piété. Ses pensées s'élevèrent vers le ciel, il songea à la beauté du paradis et se sentit le désir de tout faire pour le conquérir. Il déchire ses états de service, retourne chez lui, fait maison nette, se coupe la barbe et les cheveux, et, en cet état, va passer devant la caserne de ses compagnons d'armes... » (1).

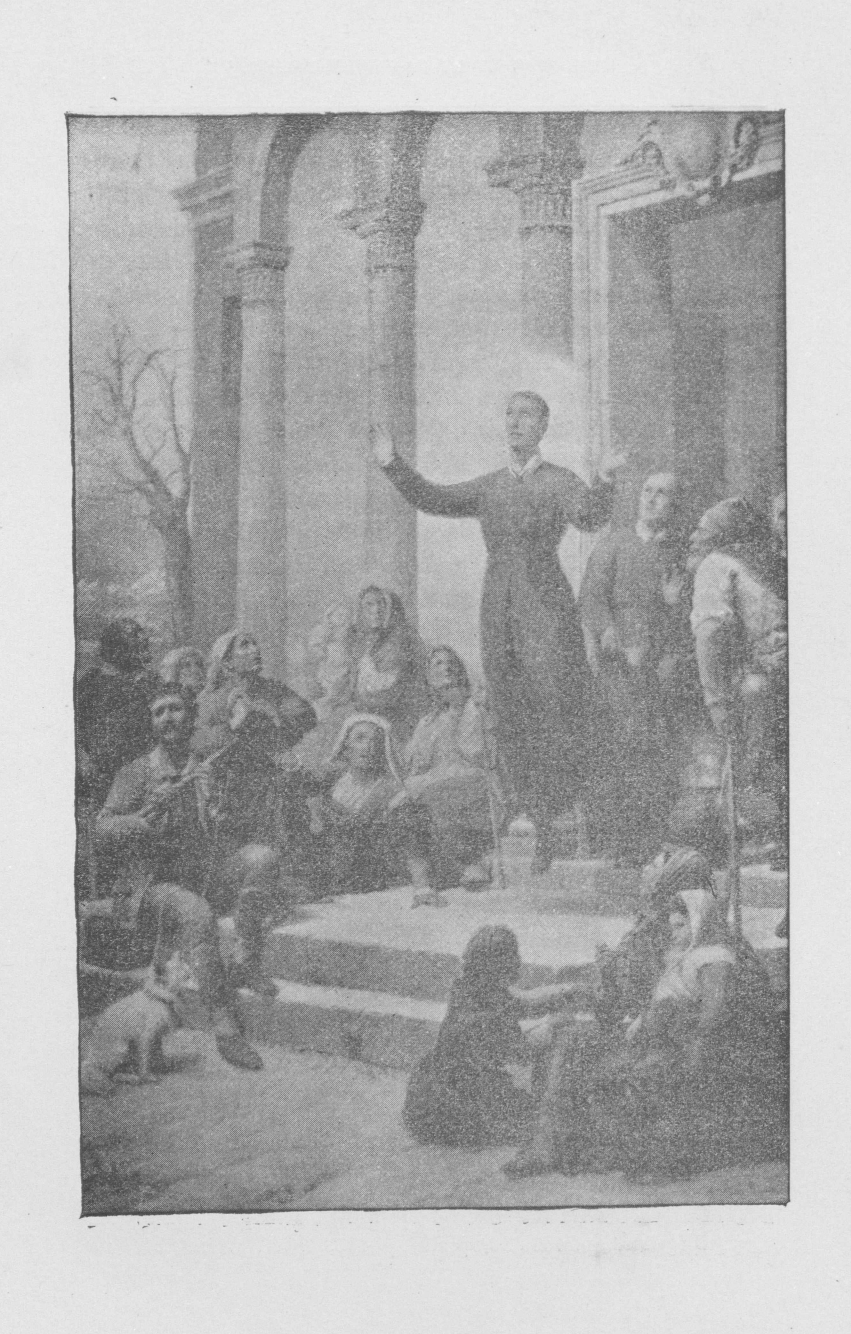
Semblable fait arriva à l'occasion des exercices spirituels, que notre Saint donnait dans une église de religieuses. Le soir, S. Alphonse, avant de commencer le sermon, selon sa coutume s'agenouilla aux pieds de l'autel et chanta un pieux cantique. Au fond de l'église se trouvait un soldat espagnol de la cavalerie. Un prêtre, non loin de lui, était occupé au confessionnal.

Tandis qu'Alphonse chantait, le soldat écoutait attentivement. La mélodie et les paroles lui allèrent au cœur profondément.

Tout à coup, il met son sabre de côté, prend son ceinturon et commence à se flageller impitoyablement en pleurant tout haut. Les religieuses, tout alarmées, accourent derrière la grille croyant que le soldat en voulait au prêtre. Mais S. Alphonse les rassura et commença le sermon. Le converti alla confesser ses péchés avec beaucoup de contrition et dans la suite il travaillait lui-même à la conversion de ses camarades et les conduisait au confessional (2).

Le peuple s'éprit si bien de ces chants, qu'on le vit plus d'une fois jeter au feu les instruments mêmes dont il accompagnait ses chants profanes. Et ce qui montre le caractère éminemment populaire, que notre

(1) Guérin, *Petits Bollandistes*, tom. XII, p. 417.
(2) Dilgskron, p. 186. Lo Spirito, p. 198. Acta Beat. nº 321.



Saint savait donner à ses cantiques, c'est que, par exemple à *Formiculo*, l'usage s'introduisit parmi les portefaix et autres ouvriers, de se réunir sur les places publiques, où ils allaient se décharger de leurs fardeaux en chantant le rosaire (1). Dans le recueil des cantiques de S. Alphonse nous trouvons en effet le *Dio ti salvi, o Maria...* et le *Gloria a voi, o Padre...*

Dans une description de la fête de Noël, telle qu'elle est encore présentement célébrée par les Romains, Honoré Fisquet communique à ses lecteurs un chant pastoral, dont l'auteur lui est inconnu, mais qu'il assure être très ancien et le chant favori des bergers. Or ce chant n'est autre que le « *Tu scendi dalle stelle* » de notre poète musicien. Voici l'agréable aventure qui eut lieu à l'occasion de ce cantique, et qui prouve bien l'authenticité de son origine. « Je dois

(1) Le fait gracieux que voici montre quelle vogue avaient en Italie les cantiques de S. Alphonse et les effets salutaires qu'ils produisaient. Un jour se présente, à la porte du couvent de Caposèle, un mendiant aveugle, qui jouait de la flûte d'une manière ravissante. Le B. fr. Gérard, qui était portier, le pria de jouer un air quelconque à la gloire de Dieu. Que voulez-vous que je joue ? réplique l'aveugle. Eh bien ! répond Gérard, jouez : *Il tuo gusto e non il mio...* Et le flûtiste de s'exécuter. Mais à peine a-t-il entonné les premières paroles : *Je veux en tout votre bon plaisir, ô mon Dieu, et non le mien...* une ivresse d'amour s'empare du saint religieux, qui se met à bondir en répétant sans cesse : *Votre bon plaisir, ô mon Dieu, et non le mien.* Or ce cantique était de S. Alphonse : il l'avait composé, peu d'années auparavant, à la mort de son bien-aimé Père, Paul Cafaro, qui avait été durant une dizaine d'années le directeur spirituel du Saint. Inconsolable de cette perte, bien que résigné à la volonté divine, il composa, pour tempérer sa douleur, ce beau cantique sur la volonté de Dieu, aussi aimable dans l'adversité que dans la prospérité.

mentionner ici la connaissance surnaturelle qu'eut S. Alphonse, en mission, du subterfuge de don Michel Zambadelli, chez qui il demeurait avec ses compagnons. C'est là qu'Alphonse composa son cantique sur l'Enfant Jésus : *Tu scendi dalle stelle.* A peine ce cantique fut-il achevé, que don Michel pria notre Saint de lui permettre d'en prendre copie. Alphonse lui répondit qu'il ne pouvait y consentir avant que le cantique eût été livré à l'impression. L'heure de la prédication arrivée, Alphonse se rendit à l'église. Comme il avait laissé le cantique dans sa chambre, don Michel n'eut rien de plus pressé que d'aller en prendre secrètement une copie, qu'il mit ensuite dans sa poche. Ce soir même, le Saint chanta ce cantique au peuple, car on était au temps de Noël. Don Michel l'écoutait dans le chœur, lorsque tout à coup Alphonse, qui avait oublié quelques vers, dit au clerc qui l'assistait : « Appelez de « suite don Michel Zambadelli qui est dans le chœur, et « qui a dans sa poche la copie de mon cantique ; dites- « lui de me l'apporter afin que je puisse continuer ». A l'intimation de cet ordre, don Michel rougit ; mais voyant que la mémoire était revenue au Saint et qu'il continuait le cantique, il se garda bien de bouger. Le soir venu, il n'osait se présenter devant le Saint; mais celui-ci le fit appeler et lui dit en plaisantant qu'il allait lui intenter un procès pour le vol de son cantique ». (Berruti, *Lo Spirito*, C. 32, p. 388).

Voilà bien un poète *populaire*, dans le sens le plus noble et le plus large du mot, puisque plus d'un siècle après sa mort, sans réclame aucune, sans aucun indice de leur brillante origine, ses cantiques sont chantés par delà les frontières napolitaines, avec le même enthousiasme que du vivant de leur saint Auteur.

« Et lui, Alphonse de Liguori, qui un jour avait dit : Métastase a fait aux âmes plus de mal que Voltaire ! lui, Liguori, dit le card. Alimonda, compose des mélodies, des rythmes et des odes d'une simplicité remarquable, des cantiques spirituels qu'il exécute le premier en les mariant aux instruments harmonieux. Et chose admirable, ces chants sont répétés par une multitude de chrétiens ; ils résonnent dans les temples ; la voix rude des montagnards et des bergers les fait retentir sur les collines ; que dis-je ? ils pénètrent dans les châteaux des seigneurs, et les nobles dames, qui nuit et jour, chantaient les ariettes du poète impérial, se plient à la douceur pieuse et pure des nouvelles poésies, dont la plupart, méprisant la sirène du Parnasse, ne s'inspirent que de la muse divine et oubliée du Calvaire ». (Pan. vol. I, p. 519-520). Remarquez ce mot : *si mette ad eseguire egli primo.* Non, de fait, jamais S. Alphonse ne serait devenu ce poète populaire, s'il n'eût été musicien en même temps. C'est lui-même qui popularisa ses cantiques spirituels en les apprenant au peuple. En tout temps, en toute occasion, il se faisait directeur de chant. Il est à regretter que si peu des mélodies auxquelles S. Alphonse adapta ses poésies, nous soient parvenues en leur texte original. L'on ne saurait douter cependant, qu'aux mauvaises chansons qu'il interdisait au peuple, S. Alphonse n'ait substitué d'autres mélodies de sa propre invention. Non, il n'a pas pu ne pas rejeter une mélodie aussi dangereuse que les paroles. Or, tel était le caractère de la musique dans la dernière moitié du XVIII[e] siècle. Et comment aurait-il pu souffrir qu'une mélodie, ayant servi à des paroles profanes et indécentes, fût employée à chanter ses poésies si sublimement chastes ? Du reste, voulant

extirper les mauvaises chansons, il devait, dans sa prudence, les ensevelir dans l'oubli avec leurs mélodies, de peur que les anciens airs ne rappelassent à la mémoire les anciennes paroles. Enfin, si le Saint avait choisi des airs connus, il n'aurait pas dû se donner tant de peines pour exercer le peuple. Exercer le peuple, qu'est-ce à dire ? Lui faire accepter le texte des paroles ? Non, évidemment, mais bien lui apprendre la mélodie encore inconnue. C'est du reste ce qu'affirme expressément le biographe d'Alphonse : « *dando loro il tuono ripetendo le strofe unitamente* ». Son médecin l'ayant averti que ces chants lui fatiguaient la poitrine : « Il faut bien, lui répondit Alphonse, que je fasse aimer mes cantiques au peuple pour le dégoûter des chansons dangereuses ». (L. III, C. 8).

Qu'il est touchant d'entendre raconter par les biographes du Saint sa manière de converser avec ses chers séminaristes !

« Alphonse, dit le cardinal Capecelatro, avait soin de ne pas priver les élèves de son séminaire de tout honnête délassement : les récréations avaient leur place dans le réglement de la maison, et celle qu'il préférait à toutes, était la musique. Dès son enfance, il avait expérimenté lui-même la profonde et mystique influence que cet art exerce sur les hommes : art vraiment divin, qui par le moyen des accords et des chants, s'empare de toutes les facultés de l'âme, pour peu qu'elle soit portée à la poésie. A l'exemple d'autres saints, il insista vivement sur l'avantage d'associer la musique aux élans de la prière, persuadé, comme l'était saint Philippe, qu'elle excelle à élever l'âme sur les hauteurs du surnaturel. Voici ce que raconte Tannoia relativement aux récréations des séminaristes :

« Monseigneur, craignant que les jeunes gens ne fussent trop appliqués, et voulant leur procurer quelque délassement qui tournât en même temps à leur intérêt spirituel, adjoignit à son séminaire un maître de chapelle, don Alexandre Speranza, prêtre vertueux et zélé. Il prenait plaisir à voir les élèves s'exercer au chant pendant les temps libres, et à les entendre chanter ses poésies mises en musique, lorsqu'ils sortaient pour la promenade ou lorsqu'ils prenaient ensemble la récréation de midi ou du soir. Lui-même, assez souvent, mêlait sa voix aux leurs, et c'était pour lui une vive satisfaction de les voir gais et contents : dava loro l'intonazione, godendo sommamente di viderli allegri e guilivi ». (Tann. III, 12. — Capecelatro, Tom. II, p. 35).

On lit du Vénérable De La Colombière, jésuite, qu'il avait un attrait spécial pour faire des vœux particuliers. Aussi en fit-il plusieurs indépendamment de ses vœux de religion; entre autres aussi celui de ne jamais s'adonner à la musique.

S. Alphonse ne se sentait aucunement attiré à ce vœu, bien qu'il eût fait un vœu plus grand, celui de ne jamais perdre de temps. La Providence toutefois lui ménagea par l'appel à la prélature une occasion de pratiquer cette abnégation par devoir d'état, donnant un exemple non seulement à admirer mais plus encore à imiter.

Quand donc S. Alphonse prit congé de la communauté de Ciorani pour aller prendre possession de son siège épiscopal, on lui proposa d'emporter le clavecin avec lui. « O quel scandale ! reprit-il; un évêque toucher du clavecin ! On dirait que Monseigneur, au lieu de penser à son diocèse, passe son temps à jouer. Les



Ste AGATHE DES GOTHS.

divertissements d'un évêque sont de donner audience à tous, d'accueillir les pauvres et de prier ». (Tann. III, c. 72). Pendant tout le temps de son épiscopat il tint ferme à sa résolution de ne pas jouer. Le trait suivant prouve que ni l'âge ni la désuétude n'ont pourtant pu éteindre le feu sacré de notre saint artiste. Un jour donc il avait fait transporter au palais épiscopal le clavecin du professeur de chant du séminaire, afin d'essayer et de faire mettre en musique un cantique à S. Joseph. A la vue de l'instrument, l'âme musicale du Saint s'ouvrit et l'envie de l'essayer brilla sur sa figure. Mais le Saint subit l'épreuve avec la constance digne de son esprit de mortification et n'y toucha pas. (ancorchè se gli vèdesse in faccia la voglia che avrebbe avuto di sonarlo, non per questo vi s'indusse (Ibid. l. c.). L'honneur sacerdotal et la réputation de l'évêque, mise en jeu par l'engouement du temps, lui tenaient surtout au cœur. Une fois, qu'il demeurait pour quelques jours au palais du prince de Riccia, son frère Don Hercule et sa femme l'y vinrent visiter. Par respect pour l'évêque, le noble hôte logea la famille dans un quartier à part. Le soir, il y avait réunion de plusieurs seigneurs et dames. Un clavecin s'y trouvait à leur disposition et, naturellement, ils passèrent le temps à faire de la musique. Alphonse, l'entendant, envoya prier son frère de vouloir bien cesser: « on en viendrait à dire que dans la maison de l'évêque il y avait des soirées musicales » ! (Dilgsk. II, p. 67).

Nous avons vu plus haut, qu'après sa démission de l'épiscopat, de retour à Pagani, le Saint croyait pouvoir se décharger de cette mortification et reprendre un moyen de délassement, qu'il ne s'était interdit que pour l'édification ou plutôt pour éviter le *scandalum*

pusillorum. C'est alors que nous l'avons entendu réclamer avec le *Duetto* son *Salve Regina.* L'occasion s'offre ici de dire un mot sur le caractère des mélodies, que S. Alphonse adapta à ses poésies.

Parmi les mélodies que la tradition attribue à notre saint artiste, il y en a d'une grande simplicité et d'un caractère sévère. Nous avons ici surtout en vue le cantique mentionné ci-dessus : *Gesù mio, con dure funi...* Ce cantique a eu l'honneur d'être inscrit dans les Règles et Constitutions approuvées par le Chapitre Général de 1764 ; on doit le faire chanter au peuple l'un des derniers jours de la mission, avant ou après la méditation sur la Passion de Jésus-Christ (Codex Reg. et Const. nº 143). Un tel choix prouve que ce cantique était grandement estimé et regardé comme un modèle dans son genre. C'est ainsi que pour l'explication de la doctrine chrétienne à donner aux novices, on prescrit le Grand Catéchisme de Bellarmin (Codex nº 924) ; pour la lecture à faire au réfectoire sur la Passion pendant la Semaine Sainte, le sermon de Ségneri (nº 231) ; pour les rubriques, le Compendium de Merati (nº 477) ; toutes œuvres réputées alors les meilleures qui existassent. C'est aussi pour cette raison que l'on prescrit, pour la visite au S. Sacrement, la prière préparatoire : *Signor mio, Gesù Cristo,* trop connue pour en nommer l'auteur (nº 171).

L'adoption officielle de ce cantique dans le *Codex* de nos Règles est sans contredit la meilleure garantie et une forte présomption que la mélodie, elle aussi, nous a été transmise dans son intégrité. Et c'est précisément ce qu'il nous importait de relever. La mélodie, du reste, est si bien adaptée aux paroles, elle en traduit le sentiment avec une telle expression, qu'en substi-

tuant à la poésie de S. Alphonse le texte liturgique : *Popule meus, quid feci tibi...* Palestrina lui-même n'eût pu créer une mélodie plus expressive.

Cette présomption s'accentue d'autant plus que nous avons la certitude pour d'autres pièces musicales de l'auteur. C'est ainsi que dans une lettre inédite, datée

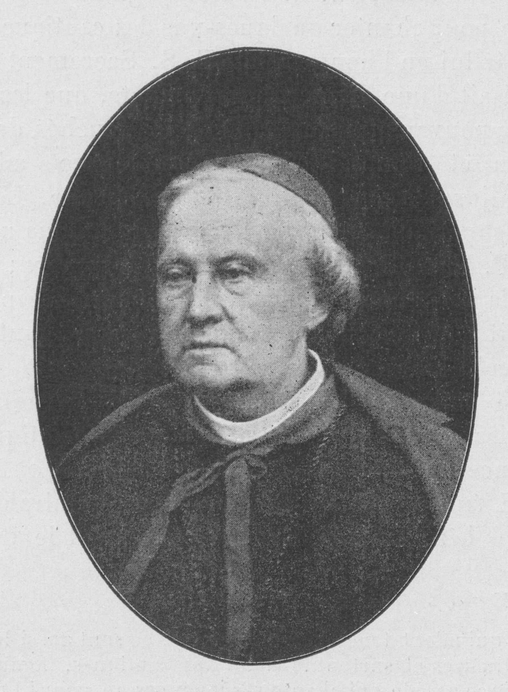
S. ALPHONSI CANTUS PASSIONIS :
« Gesù mio con dure funi »
Tetraphonice adaptatus ad organum vel ad voces impares.





p
go, so - no sta - to i -
mi - hi Agi - os o The - os san -
mf
- o l'in - gra - to ah! mi - o Di - o
- - ctus De - us e - le - - i -
per - don, pie - ta!
- son i - mas.
rall. smorz. ppp

du 4 mars 1847, le cardinal Dechamps écrit de Rome : « ...Nous avons fait visite au couvent des religieuses du S. Rédempteur. A notre arrivée dans leur église, elles ont chanté avec un très bon accompagnement d'orgue, un cantique italien, dont les paroles et la musique sont de S. Alphonse, qui l'a donné lui-même aux religieuses de son temps » (1).



Le Cardinal Dechamps.

(1) La suite de cette lettre n'est pas sans quelque intérêt pour le sujet, qui nous occupe :

« Ce ne sont pas seulement les pompes extraordinaires de la

Le Père Berruti nous apprend que S. Alphonse, pendant la récréation commune prescrite par la Règle, jouait souvent du clavecin, pour apprendre aux missionnaires, et surtout aux plus jeunes, les airs de ses cantiques spirituels (Lo Spirito C. IX, Tannoia, III, c. 72). Le P. Villani, Vicaire Général de S. Alphonse, a fait la déposition suivante : « Et comme S. Alphonse était habile musicien, il s'accompagnait souvent du clavecin pour chanter quelques-uns des cantiques composés par lui en l'honneur du T. S. Sacrement ; mais il le faisait d'une manière si ravissante, que les auditeurs ne pouvaient s'empêcher d'être touchés de componction et remplis d'amour envers cet adorable mystère jusqu'à en pleurer de tendresse ». Le charitable supérieur, rapporte Berruti, remarqua un jour que le P. Margotta paraissait triste et sombre ; il lui demanda avec bonté pourquoi il ne disait rien et se montrait affligé. Ce Père alors le pria de chanter sur le clavecin l'un de ses cantiques à la Sainte Vierge pour le consoler. Le Saint aussitôt se rendit avec complaisance à ses désirs, et chanta le cantique qui commence par ces mots : *Quanto è dolce, o Madre mia, Il tuo nome di Maria.* Chose admirable ! Le Seigneur bénit la charité d'Alphonse, et le Père re-

---

Religion qui m'ont touché ici (à Vienne) ; ce sont aussi les exercices ordinaires et surtout le chant des Cantiques. Comme Dieu doit bénir ce peuple qui chante ses louanges de cœur ! Et comme la piété est nourrie par ces chants ! — Monseigneur d'Édimbourg veut introduire en Écosse la manière de chanter allemande pendant la Sainte Messe (basse) et les Offices (extra-liturgiques). Rien de plus digne et de plus touchant que ces chants de tous. J'ai entendu ici les plus belles messes en musique ; elles sont loin de valoir le chant populaire ».

couvra la sérénité de l'esprit (1). (Lo Spirito, C. XX).

Par ce fait charmant, le lecteur peut voir que, loin d'être bannie de l'Institut d'Alphonse, la musique religieuse y était en honneur ; elle y ramenait la sérénité dans les cœurs désolés et y multipliait les joies intimes de la famille. Ce goût qu'Alphonse avait eu dès sa jeunesse pour la belle musique, il le montra jusqu'à son extrême vieillesse. Tel le saint roi David qui, jusque sur le soir de sa vie, tirait encore de sa harpe des harmonies angéliques.

Mais pénétrons, si vous le voulez bien, dans l'un de nos monastères : vous constaterez par vous-même que, même à l'intérieur du cloître, le saint Fondateur a eu pour la musique des attentions privilégiées. Ce qui frappe tout d'abord votre regard, est un avis recommandant *le silence*, ce silence que les saints appellent l'un des plus grands bienfaits de l'état religieux. Et à juste titre. Le silence porte le calme dans l'âme, lui en-

(1) Le Promoteur de la Foi, appelé vulgairement l'avocat du diable, ayant soulevé quelques objections à propos de ces récréations musicales, voici comment y répondit l'Avocat de la Cause: *Tacitus prætermittere jure possem quod quandoque Venerabilis vir aliquod sibi suisque creabat solatium pulsando cymbalum, cujus erat peritissimus. Ipsa enim animadversio fatetur* (f. 331) *quod id non detrahit virtuti et sanctitati, sed rectius dictum fuisset, ex hac ipsa industria, qua etiam S. Philippus N. per musices Professores utebatur apud Baicium in ejus vita* (L. I. C. 19), *ad suos Oratorii sodales recreandos, maximum Alphonsi virtuti et sanctitati decus ac ornamentum accedere. Si enim aliquando pomeridiano temporis spatio ad recreandum animum dato cymbalum tinniret, sacras modulabatur cantiunculas amantis animæ æternam Dilecti sui fruitionem suspirantis, quibus alumnos suos tam cœlesti dulcedine demulcebat, ut ii se magis divino amore ferventes ab ea recreatione, quam a profunda cœlestium commentatione discedere profiterentur.* (Acta Beat. et Canon. — Informatio super dubio nº 114).

lève un des plus grands obstacles à la vie contemplative et la force, pour ainsi dire, à s'élever au-dessus de ce monde, selon la parole célèbre de S. Bernard : *Silentium et quies cogunt cœlestia meditari*. Il y a plus. Comme moyen de perfection, et partant, comme élément constitutif de l'état religieux, le silence appartient au dépôt de la révélation. Il a été prédit et enseigné par les prophètes et cultivé par leurs disciples, la *schola prophetarum*, il a été préfiguré dans plus d'une action de l'Ancien Testament, enfin il a été observé par Notre Seigneur et les Apôtres, et sa pratique nous a été transmise, sous la direction de l'Église, par la tradition monastique.

Voilà pourquoi le silence constitue l'une des prescriptions fondamentales de la discipline religieuse du T. S. Rédempteur. Mais S. Alphonse ne s'est pas contenté de le recommander en général. Il a précisé la manière de l'observer, indiqué le temps où l'on peut parler *voce alta*, ou *bassa*, ou *a fiato* ; il a déterminé les lieux et les heures où son observance revêt le caractère d'une loi, loi pénale, obligeant le réfractaire, de strict droit humain, à une satisfaction proportionnée au manquement. — Nous voici à l'après-midi : la cloche annonce la fin de la récréation commune. Un acte souverainement sublime, imaginé par l'amour inventif de notre Saint, va commencer: un silence rigoureux de trois heures, établi pour honorer l'agonie de Notre Seigneur et solenniser, par une pratique commune de chaque jour, par une sorte de consécration journalière de tout un temps religieux, ces moments exclusivement décisifs de la Rédemption. Et comment ce silence se passe-t-il? En dehors du temps assigné pour retremper les forces corporelles et intel-

lectuelles (1), ces moments sont sanctifiés par un double exercice spirituel, une lecture et une méditation, et, si cela se peut commodément, par la récitation en chœur de Vêpres et de Complies. Le reste du temps est laissé à la dévotion de chacun, à moins que quelque occupation urgente du saint ministère ou quelque autre obligation n'oblige le religieux à sortir : il quitte alors Dieu pour Dieu et emporte avec lui la solitude du cœur (2). Admirez la prévoyante sollicitude de S. Alphonse qui a pourvu à ce que tout rende cette observance aussi précieuse et aussi imposante que possible.

Non seulement il est défendu de parler durant ces trois heures, mais on doit encore éviter le moindre bruit, tout ce qui de quelque manière pourrait troubler le silence. Ainsi donc, direz-vous, le chant est interdit absolument pendant ce temps sacré ? Sans aucun doute... à moins qu'une exception formelle ne lui vienne octroyer quelque privilège à cet égard. Eh bien ! j'ai hâte de le dire, ne craignez pas : cette loi n'est pas pour lui. S. Alphonse y a pensé, et il a permis de chanter durant ce silence *qualche canzoncino spirituale*, et cela même dans la chambre du religieux, seulement *sotto voce poco piu che a fiato*. (Codex Reg. nº 439). Ici, le lecteur n'entend-il pas un écho d'un genre de vie que S. Bernard enviait à la réforme de S. Denis ?

Nunc vero vacatur inibi Deo, studetur continentiæ,

---

(1) « *Cosi per digerire il cibo, come per dare alla testa uno qualche ristoro* ». (L. III, C. VIII).

(2) *In plateis, in triviis suum pietas habet secretum.* (S. Petrus Chrysologus. Sermo IX).

disciplinæ invigilatur, lectionibus sanctis intenditur. Juge quippe silentium et ab omni strepitu sæcularium perpetua quies cogit cœlestia meditari. Porro continentiæ labor et rigor disciplinæ psalmorum hymnorumque dulcedine relevantur... Tædium et acediam procul pellit sanctarum varietas observationum. Canticis spiritualibus sacra tecta resultant. Felicem ego me dixerim qui adhuc vivam, ista etsi non videre, quoniam absens sum, certe vel audire... (Ep. 78, ad Sugerium Abbatem S. Dionysii, nº 4-6).

Suivons notre législateur. Il est défendu en tout temps, hormis pendant la récréation, de parler à haute voix « *alta voce* » dans certains lieux, tels que la cuisine, le réfectoire, mais d'y chanter « *alta voce* », encore une fois, c'est chose expressément permise. Qu'en dites-vous, cher lecteur? Il faut bien que la famille de S. Alphonse, l'héritière de l'esprit national, ait été fort amie du chant et de la musique, pour avoir provoqué une exception si délicate, si minutieuse, à une règle aussi stricte qu'universelle. Oui, mais c'est aussi que le Fondateur, maître dans l'harmonie des sons, ne s'entendait pas moins dans l'harmonie des lois. Le Docteur en droit savait que toute loi humaine, si elle veut être une application, un digne complément de la loi naturelle et divine, doit savoir se plier aux circonstances, s'accommoder aux nécessités de la nature et se conformer à la dispensation commune de la grâce, *in modo che*, dit-il, *sempre prevalga alla santita la maggior prudenza, ed il discernimento alla minor divozione*. (Codex nº 487). Le Docteur en équité savait que la vertu se tient dans le juste milieu entre l'excès et le défaut, et que pour le législateur, refuser le nécessaire

PARAPHRASE DU SALVE REGINA.



aux individus est aussi bien un acte contraire à la vertu de tempérance que leur permettre le superflu. Or, étant donné cet attrait, qui fit dire au Card. Parocchi : « Oter au Napolitain son chant, c'est couper les ailes à l'oiseau » : *Zittire a Napoli il canto, gli è come tarpar il volo agli uccelli*; quoi de plus juste, quoi de plus sage que de s'en prévaloir pour le spiritualiser. Pour S. Alphonse, nous l'avons vu plus d'une fois, le cantique spirituel était un épanchement de l'âme, une prière ou même encore une sainte distraction nécessaire pour se remettre dans l'état normal. Aussi donne-t-il à chacun cet avis pratique : « Celui qui veut se maintenir dans la paix, doit être attentif à ne jamais s'abandonner à la mauvaise humeur. Dès que les premiers accès d'humeur noire se font sentir, vite il faut s'en débarrasser et ne pas laisser le soleil se coucher là-dessus. Pour se distraire, qu'on s'applique à quelque lecture, qu'*on entonne quelque pieux cantique*, qu'on aille s'entretenir agréablement avec quelque ami ». (Pratica d'amar J. C. C. XII, n° 6. — Traduction E. Pladys).

Cette condescendance à permettre le chant n'est pas alors un ménagement de la faiblesse humaine, — ce serait chose doublement indigne de le supposer, vu tant la noblesse de l'objet, — le chant lui-même, — que la dignité des personnes qui en sont l'objet. Ce n'est pas non plus une mitigation de la règle, mais une retouche délicate, une accentuation, qui rend la règle elle-même plus vive, plus harmonieuse et sonore et en forme un concert des vertus cardinales de tempérance et de force. Aussi, à comparer l'une à l'autre, on ne saurait dire ce qu'il faut le plus admirer : ou l'attention du Législateur à utiliser et à respecter l'attrait

national ; ou la réserve, dans laquelle il le retient pour le maintien de l'observance (1).

Si donc, comme nous venons de le constater, S. Alphonse eut tant d'égards pour une habitude nationale, et cela dans l'intérieur même du monastère, où elle avait pourtant à compter avec des intérêts majeurs, nous comprenons facilement que se trouvant dehors, les mains déliées, il donna libre carrière à son zèle. En vrai apôtre, Alphonse alla au-devant du peuple, se fit son égal, et sympathisant avec ses sympathies, il prit à cœur non de les détruire, mais de les régler, de les diriger dans les voies du bien et du beau moral. Et il y réussit si bien, qu'un contemporain, l'évêque de Monopoli, pouvait dire : « J'ai lu un grand nombre de cantiques religieux anciens et modernes ; eh ! bien, je puis l'affirmer, à mon avis, Alphonse a réformé ce chant, en unissant aux pensées sublimes des sentiments si dévots que l'esprit en est touché, le cœur ému ». (Lo Spirito, p. 303). Le S. Docteur est depuis longtemps reconnu comme le « troubadour » populaire de l'amour divin, comme le dernier, mais remarquable représentant de cette école de poètes mystiques qui, dès le temps de S. François d'Assise, fleurit si merveilleusement, surtout dans son Ordre. Que l'Italie

(1) Nempe intemperantem ipsa consideratio censet tam eum qui necessariis pertinaciter demit quam qui indulget superfluis. Non est ergo temperantia in solis resecandis superfluis ; est et in admittendis necessariis... ut nec velit [voluntas] aliquid superfluum, nec necessarium quid superstitiose nolit... *Noli nimium esse justus,* ait sapiens, ostendens per hoc minime approbandam justitiam quæ temperantiæ moderamine non frenetur... cum constet fortitudinis esse et non mediocris, cohibere velle et nolle suum inter angustias parum et nimis... (S. Bern. De Consid. ad Papam Eug. III, L. I, C. VIII, 9, 10).

soit, tant que l'on voudra, le berceau de la Renaissance et du néo-classicisme; à côté de cette renaissance, la poésie chrétienne du moyen âge s'est conservée dans le peuple, comme le prouve plus d'un cantique chanté encore de nos jours. Sous ce rapport comme sous tant d'autres, « *S. Alphonse sentait avec le peuple et pour le peuple*... » (Kreiten S. J., *Stimmen*, mai 1897). « La sévérité de l'art pourra peut-être critiquer ses vers, dit à son tour le Card. Parocchi, mais la morale, cet art sans rival, les admire, et en voyant qu'il a sauvé le peuple d'un précipice, elle adresse à ce saint poète ses félicitations et ses remerciements. (Del. sec. Cent. p. 9). Les poésies d'Alphonse, dit le Card. Capecelatro, sont moins célèbres dans l'histoire de la littérature que celles de ses devanciers; non qu'elles leur soient inférieures, mais parce que, destinées au peuple et par conséquent écrites en italien, elles n'ont pu être introduites dans la liturgie. Mais les fidèles, surtout dans les régions agricoles, connaissent ces poésies qu'ils aiment. Les jeunes filles, les femmes chrétiennes les chantent encore, soit dans les églises, soit dans la campagne, où les chants religieux s'harmonisent si merveilleusement avec les riantes et simples beautés de la nature (T. I, p. 358).

Ce zèle pour la restauration du chant populaire, S. Alphonse le communiqua aux siens. Écoutons cet autre apôtre napolitain, d'abord l'ami, ensuite le compagnon et finalement le fils d'Alphonse. « Faites chanter, écrit le Vénérable Père Sarnelli, faites chanter à la méditation en commun, à l'instruction, faites chanter à l'école des garçons et des filles, dans les couvents, à la campagne, au milieu des travaux. De même que les chansons profanes, mises dans la bouche du

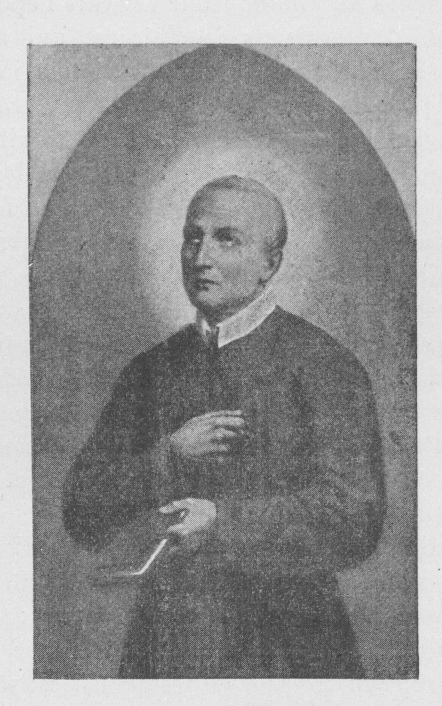
chrétien par le démon, perdent les âmes de ceux qui les chantent et de ceux qui les écoutent (et souvent une seule de ces chansons lascives suffit pour corrompre quelque âme innocente), ainsi les cantiques pieux élèvent les cœurs vers Dieu. S. François de Sales a écrit : « Les cantiques spirituels servent à exciter dans les cœurs un amour tendre envers l'époux divin, comme font les oraisons jaculatoires qui attirent et unissent à Dieu. Plaise au ciel que de nos jours se renouvelle le saint usage des temps de S. Jérôme, alors qu'aux environs de Bethléem on n'entendait résonner dans la bouche des pasteurs que les chants des psaumes et des cantiques spirituels. C'est ce qui se fait dans la Cochinchine, où les nouveaux chrétiens chantent partout de pieux cantiques. Cela se pratique encore de nos jours dans plusieurs localités, dans des villages et des communautés. Partant les ecclésiastiques, les mères de famille, les maîtres d'école sont priés de faire apprendre les cantiques spirituels aux enfants dès leur bas âge. Par ce moyen, ces jeunes âmes conserveront leur innocence et seront pour tous un sujet d'édification » (*Il mondo santificato*).

Ces sentiments ont trouvé un écho au Congrès des catholiques italiens tenu à Naples en 1883, dont une des résolutions fut formulée comme il suit :

« Considérant avec une profonde tristesse la lamentable corruption morale et religieuse causée par les chansons mauvaises et immorales qui trop souvent sont répandues parmi le peuple d'une manière vraiment diabolique ; considérant, par contre, les résultats bienfaisants obtenus déjà par S. Philippe-Néri et S. Alphonse de Liguori, au moyen de l'enseignement donné au peuple dans des cantiques moraux et reli-

gieux, le Congrès exprime le vœu que l'on dresse un catalogue de semblables cantiques, que ceux-ci soient chantés dans les écoles catholiques et aussi en public, si les circonstances s'y prêtent.

« Le zèle de S. Alphonse a passé dans ses fils d'outre-monts ». Cette parole de Pie VI, si flatteuse



Le B. Clément Hofbauer.

pour le B. Clément et ses disciples, trouve une rigoureuse application même au sujet qui nous occupe. En effet, le B. Clément était si ami du chant que le matin, à son réveil, il entonnait aussitôt son cantique de

prédilection: *Tout à l'honneur de mon Dieu!* Durant ses pèlerinages à l'un des sanctuaires de Marie qu'il aimait à visiter, il avait coutume de passer tour à tour de la prière ou des discours édifiants au chant des cantiques. Un jour, étant à table avec d'autres pèlerins, il entonna à l'improviste un cantique à Marie, et tous répétèrent le refrain: *Champs, monts et vallées*... Le chant des cantiques était pour lui une consolation, un remède à ses peines. Un jour qu'il venait de subir un interrogatoire fort pénible, on le trouva dans sa cellule à genoux et chantant tout doucement un cantique. — Il avait aussi à cœur de propager le chant des cantiques religieux. Un groupe de pieux jeunes gens se réunissaient tous les soirs autour de lui. Pourquoi, leur demanda-t-il un jour, n'y avait-il dans l'ancienne loi aucune offrande de poisson? Ne recevant aucune réponse: C'est parce que, dit-il, les poissons n'ont pas de voix pour chanter les louanges du Seigneur. Puis il exhorta ses jeunes amis à louer Dieu et à prendre tous part aux prières publiques. Pour moi, ajouta-t-il, j'éprouve toujours une grande joie à chanter à l'église avec le peuple. — A Varsovie, il introduisit dans l'église l'usage des cantiques spirituels, et la tradition nous a conservé le cantique à Marie qu'il avait coutume de chanter avec les orphelins, dont il s'était fait le père. Aussi c'est le cœur débordant de joie qu'il écrivait au P. Général: Sur les montagnes et dans les vallées, en Suisse et en Allemagne, on entend chanter nos cantiques spirituels. — L'effet de ces chants pieux était aussi salutaire pour les Pères eux-mêmes que pour les autres. Expulsé de Varsovie avec ses Pères, et enfermé dans la forteresse de Custrin, il employait le chant sacré pour soutenir

le courage de ses confrères et entretenir dans leur âme une sainte allégresse. Ce moyen lui réussit au-delà de toutes ses espérances. Le peuple lui-même, bien que protestant, prit un tel plaisir à entendre ces pieux cantiques, que, malgré les menaces des soldats, il accourut en foule pour écouter les prisonniers et s'édifier, à tel point que les ministres protestants, craignant qu'à la suite de ces salutaires impressions, quelques-uns ne se convertissent à la religion catholique, insistèrent auprès des autorités pour que les religieux fussent au plus tôt éloignés.

Marchant sur les traces de S. Alphonse et du B. Clément, les Rédemptoristes ont continué et continuent encore à cultiver le chant religieux tant dans leurs propres églises que dans les missions, avec l'intime conviction que ces cantiques spirituels opèrent un grand bien dans le peuple.

Résumons notre étude. Nous avons vu S. Alphonse, dans ses missions, vulgariser le chant populaire avec une ferveur et une constance surhumaines.

Il s'y est appliqué, peut-on dire, avec la conscience d'accomplir une partie de sa mission providentielle, avec la conscience de rendre à l'Église cet élément abandonné de la réforme sociale, comme il lui a restitué tant d'autres éléments de la vie chrétienne. Nous l'avons vu communiquer ce zèle à son Institut par ses paroles et ses exemples, répétant sans cesse : Donnez au peuple son cantique. Comme s'il eût dit : Vous avez éclairé les esprits, ébranlé les volontés, fait prendre des résolutions : c'est bien, mais cela ne suffit pas. Il faut que ces convictions acquises, ces résolutions prises dans la partie supérieure de l'âme, prennent corps et subsistance et trouvent, dans les expres-

sions mélodiques, les veines et les nerfs qui font les fortes constitutions. — Tel fut l'idéal d'Alphonse, tel le but d'un travail de toute sa vie. Le succès a égalé la noblesse de l'un et la constance de l'autre. S. Alphonse a donc la gloire d'avoir été le restaurateur du cantique religieux et populaire au XVIIIe siècle.

CHAPITRE III

S. Alphonse restaurateur du Chant liturgique.

Nous avons vu la part qu'eut S. Alphonse dans la restauration du cantique religieux et populaire. Toutefois, nous avons pu le remarquer, son zèle se porta avant tout sur le texte même de la poésie, et accessoirement sur la musique. Il nous reste maintenant à considérer son action sous le rapport exclusif du chant et de la musique. Nous traiterons en dernier lieu les questions de théorie ; en ce moment abordons notre sujet par le côté pratique.

Le chant grégorien est le chant éminemment ecclésiastique (1). Demandons-nous donc ce qu'a fait notre Saint pour le chant grégorien. A-t-il été partisan zélé et, dans la sphère de son action, promoteur et restaurateur du plain-chant ?

Nous n'hésitons pas à répondre affirmativement. Devenu évêque, il porta un décret rétablissant l'usage du chant grégorien dans toutes les églises de son diocèse. « Il ordonna, dit Berruti, que l'on se servît du plain-chant, comme répondant mieux à la gravité des fonctions saintes, plus propre aussi à maintenir la révé-

---

(1) « *Cantus gregorianus a S. Gregorio Magno ita appellatus quia ejusdem restaurator et promotor fuit, sensu maxime proprio dicitur ecclesiasticus* ». (Conc. Prov. Ultraject. Tit. V, C. VI, 1.).

rence et le recueillement dans la maison de Dieu et à bannir la curiosité et la dissipation, causes de beaucoup de péchés ». Nous reviendrons plus tard sur le sens et la portée de ces paroles.

Mais là ne se borna pas l'action d'Alphonse : comme dans les cathédrales, la perfection du chant dépend exclusivement de la capacité des chapelains-choristes, il établit que désormais ces chapellenies seraient données au concours aux plus méritants. Dès lors, les clercs et les jeunes prêtres s'adonnèrent d'eux-mêmes à l'étude du chant grégorien : *se diedero tutti al canto gregoriano*, dit Tannoia, et le chœur y gagna beaucoup.

C'était faire mettre en pratique ce qu'il avait enseigné dans son Epitome doctrinæ moralis et canonicæ ex operibus Bened. XIV. « *Tenentur canonici et alii addicti choro cantum gregorianum addiscere* ». (L. c. ad verb. canonici).

L'occasion s'offrit bientôt à S. Alphonse de montrer que cette loi ne resterait pas à l'état de lettre morte. A la première vacance d'une de ces places, trois concurrents se présentèrent : un prêtre de 60 ans, un autre de 40, et un clerc séminariste de 16 ans. Les examinateurs se prononcèrent en faveur du dernier et lui décernèrent la palme du chant grégorien. L'évêque confirma ce jugement et le jeune clerc eut la chapellenie. Aux remontrances qu'on lui opposa à ce sujet, S. Alphonse répondit : « La loi est faite... le droit est pour lui ». (Tann. L. III, C. 32).

Un prêtre, nommé Sanguigno, sollicitait avec instance une chapellenie de la cathédrale, et il s'efforçait à cet effet de profiter du crédit du duc de Maddaloni. S. Alphonse écrivit au duc : « Ce prêtre ne fait point

réflexion qu'il est impropre à remplir cette charge puisqu'il ne possède nullement ni les sciences ordinaires, ni la science du chant : or celle-ci est indispensable pour la chapellenie à laquelle il aspire, à cause des offices qu'on y doit chanter ». (Lettre 444, an. 1764). Dans une autre occasion, S. Alphonse n'hésita pas au contraire à recommander un prêtre vertueux et capable: « Ce prêtre a pris part aux deux concours qui ont eu lieu dans cette ville pour la paroisse de la cathédrale et pour celle de Saint-Ange : il a été approuvé, et de plus, *il connaît à fond le chant grégorien* ; il réunit donc, ce me semble, toutes les conditions voulues pour que Votre Excellence le préfère à tous les autres ». (Let. 462. an. 1765).

On le sent, à côté du devoir qui le fait agir, se trahit ici en S. Alphonse une sympathie toute particulière pour l'objet de la loi.

Le lecteur nous saura gré de lui faire connaître la notification épiscopale sur la discipline du chœur, adressée par l'évêque de Ste-Agathe, en date du 29 déc. 1770, aux chanoines et aux mansionnaires de la cathédrale. Le Saint y ordonna de faire la pause marquée par l'astérisque, « et un côté du chœur, écrit-il, ne commencera point avant que l'autre ait terminé. Il est défendu aux chanoines et mansionnaires de causer au chœur pendant le temps des offices divins ou de la messe chantée... à moins qu'ils n'aient à se poser une question concernant les rubriques ou l'ordre du chœur. Défense de lire des lettres à l'église ou de sortir du chœur sans nécessité... Les mansionnaires doivent se tenir assis sur leurs sièges avec la plus grande modestie : on nous rapporte que, d'ordinaire, ils sont assis une jambe croisée sur l'autre, ce qui étonne les

fidèles. Ils sont aussi tenus de se lever toutes les fois que les chanoines entrent au chœur ou qu'ils en sortent... »

Observances fort respectables et, aujourd'hui encore, très pratiques dans nos églises.

Puis au n° 6 : « Toutes les fois que M. le chanoine organiste devra toucher de l'orgue pendant une fonction ecclésiastique quelconque, il devra monter à l'orgue en habit de chœur. Il sera tenu de toucher de l'orgue aux premières et aux secondes vêpres des fêtes de première et de seconde classe, et aux premières vêpres des doubles-majeurs ; lorsqu'il devra toucher de l'orgue pour la messe chantée, il ne pourra sortir du chœur qu'après la récitation de prime... »

Du reste, les exemples du saint prélat vinrent singulièrement fortifier ses exigences liturgiques. Avait-il quelque fonction à remplir à l'église, pour peu qu'il se défiât de lui-même, il mandait le maître de chapelle de Ste-Agathe, et avec lui exerçait chaque chant qu'il avait à exécuter le lendemain. (Dilgskron, II. p. 93.) Exemple admirable dans un homme ayant une si rare capacité musicale ! Voici encore, à ce propos, la déposition de son serviteur Alexis : « Quand, à la messe pontificale, le Saint chantait la préface, son chant était si beau, qu'il excitait la dévotion chez tous les assistants, et non seulement le peuple en était ému, mais, ajoute naïvement le bon frère, les chanoines eux-mêmes ». Un autre témoin dans le Procès de Béatification, Bernard Tramontano, dit aussi : « Quand j'entendais le serviteur de Dieu prêcher avec l'esprit de Jésus-Christ et *chanter comme un ange* quelque cantique en l'honneur de la Sainte Vierge etc... » (Summ. n° 4, XXXIX).

Durant ses visites pastorales, Alphonse avait coutume, dans les endroits plus peuplés, de célébrer pontificalement les dimanches et jours de fête. Et s'il n'y avait pas dans la localité quelque église collégiale, il faisait venir à ses frais sept chanoines de l'une ou l'autre église voisine ; y avait-il dans les environs quelque séminaire, il mandait les séminaristes pour rehausser la solennité des offices par l'éclat du chant et des cérémonies.

Certes, puisque lui-même donnait de si beaux exemples, S. Alphonse était bien en droit d'exiger l'obéissance aux prescriptions qu'il donnait à cet égard. Le Père Tannoia cite, à ce sujet, un remarquable exemple de la fermeté de notre Saint. Autant Alphonse aimait le chant grave et pieux, autant il éprouvait de dégoût pour celui qui n'était pas conforme à la majesté du lieu saint et qui avait quelque chose de théâtral. Un jour qu'il assistait à une solennité de la Très Sainte Vierge, dans l'église de Sainte Marie de Vico, un diacre, engagé au conservatoire de Naples, croyant faire plaisir à Monseigneur, commença les litanies en chant figuré. Aussitôt que Monseigneur entendit ce chant, il l'interrompit : « Nous ne sommes pas au théâtre, dit-il. Au lieu de porter à la dévotion, ce chant ne fait que dissiper les fidèles ». Cela dit, il fit poursuivre les litanies en chant grégorien. (Tann. Lib. III, C. 35).

Que dites-vous, cher lecteur, de ce trait de vigoureuse discipline ? Votre conviction liturgico-musicale est-elle assez forte pour vous permettre de l'apprécier et d'y applaudir ?... Tant mieux, si nous nous trouvons en communauté d'idées. Ce trait, le croiriez-vous ? a pourtant une histoire rétrospective. Je vais vous la

conter en peu de mots, cette histoire ; en la lisant, vous reconnaîtrez avec moi que le trait en question est comme un niveau historique, qui nous permet de suivre le courant montant des convictions liturgico-musicales de notre siècle.

Nous sommes en 1842, année de la publication en français des *Mémoires* du Père Tannoia. Le traducteur, digne émule du biographe en fait de piété filiale et de fidélité historique, se rapproche le plus possible de la lettre et du génie de l'original. Le voilà donc qui, ayant à traduire le passage en question, se trouve embarrassé. Que fait-il?... Il cache ce passage, ainsi qu'un autre qui réclamait la même réserve, n'en dit mot et clôt brusquement le chapitre qu'il laisse inachevé. La remontrance de S. Alphonse lui aura paru trop dure pour les lecteurs de son temps. Et en effet, à cette époque, le goût musical était encore au niveau de celui du siècle précédent, c'est-à-dire que le chant théâtral était le chant aimé et voulu de tous, le chant grégorien était un chant *barbare*, comme l'appelait Mendelssohn : qualificatif du reste bien mérité, si l'on n'envisage que la manière dont on l'exécutait alors... Tel était donc l'esprit, tel était le goût du siècle à l'époque où le traducteur de Tannoia croyait faire acte de prudence en voilant un trait qui allait si catégoriquement à l'encontre de ce goût, de cet esprit.

En 1864 parut en France une nouvelle vie de S. Alphonse, écrite par le Card. Villecourt. Lui aussi suivit pas à pas, chapitre par chapitre, les *Mémoires* du premier biographe. Ouvrons donc le chapitre en question. Grâce à Dieu, nous voyons monter le courant des saines doctrines. Le trait de notre Saint ne paraît plus aussi exorbitant et on lui fait les honneurs

de la publicité... non toutefois sans l'avoir mutilé. Il est donc imprimé, sauf le dernier passage où il est dit que S. Alphonse, après avoir interrompu le chantre, lui fit continuer les litanies en plain-chant.

Comprenez-vous, cher lecteur? Le revirement contre le chant théâtral venait d'être accrédité par le premier Congrès de musique religieuse, tenu à Paris en 1861; la remontrance de l'évêque de Ste-Agathe paraissait donc orthodoxe et on pouvait la publier sans froisser la susceptibilité de personne. Mais le chant grégorien n'en restait pas moins la bête noire du monde musical.

L'intention de l'illustre biographe ressort avec plus d'évidence encore si nous examinons un autre passage de sa *Vie de S. Alphonse*. Dans le livre V: *Vertus de S. Alphonse*, le Cardinal suit le Père Berruti, dans son ouvrage déjà plusieurs fois cité : *Lo Spirito di S. Alfonso*. Le chapitre 27 du Cardinal correspond au chapitre 22 de Berruti, et traite de l'*excellence du zèle de S. Alphonse* (Vie, p. 188) ou : *eccellenti prerogative del suo zelo* (Lo Spirito, p. 200).

Écoutez le Cardinal :

« *Il* (Alphonse) *fit cesser dans les églises de son diocèse le chant figuré, opposé à la gravité des fonctions saintes, au respect et au recueillement que l'on doit avoir pour la maison de Dieu, bannissant ainsi la curiosité et la dissipation qui sont la source de beaucoup de péchés* ».

Remarquons-le, S. Alphonse, d'après le Cardinal, aurait réprouvé un chant figuré opposé à la gravité, et il n'aurait fait que cela; il ne l'aurait point remplacé par un chant positivement conforme à la gravité des fonctions saintes, en un mot, il n'aurait pas fait

connaître le chant qui mérite le nom de chant ecclésiastique par excellence.

Eh bien! confrontez ce passage du Cardinal avec le passage correspondant de Berruti. Voici les paroles de ce dernier:

« *Fu parimente sollecito Alfonso ad eliminare dalle chiese della sua diocesi il canto figurato, e gli strumenti musicali, ordinando di praticarsi il* **canto fermo**, *come proprio alla gravità delle sacre funzioni, a mantenere la riverenza ed il raccoglimento nella casa del Signore, e ad allontanare ogni curiosità e dissipamento, cagione di molti peccati* ».

Nous le voyons, d'après Berruti, S. Alphonse ne réprouve pas seulement le chant opposé à la gravité, mais il lui substitue encore un chant vraiment propre à la gravité des fonctions saintes, propre à maintenir le respect et le recueillement dans la maison de Dieu, vraiment propre, *come proprio*, à bannir toute curiosité et toute dissipation, et ce chant n'est autre que le plain-chant, *il canto fermo*.

La chose est donc claire comme le jour: si le Cardinal a évité, avec un dessein prémédité, de proclamer la suprématie du plain-chant sur toute autre musique, c'est qu'il a craint de compromettre son héros. C'est comme si nous entendions le Cardinal dire à ses contemporains: S. Alphonse a encore autre chose à vous apprendre, mais pour le moment vous n'êtes pas capables de comprendre sa parole, peut-être même en seriez-vous formalisés.

Cher lecteur, l'heureux moment va venir.

Vingt ans plus tard, une nouvelle vie de S. Alphonse, précédée d'une introduction par Mgr. Dupanloup, est

publiée à Orléans. Comme les idées sont changées ! Non seulement l'historien n'éprouve aucun embarras devant le trait de S. Alphonse, mais il le relate avec plaisir et le relève comme un titre de gloire pour notre Saint, il est fier de montrer le premier au monde catholique l'action du saint évêque sur le chant et la musique d'église.

Enfin l'heure va sonner où pleine justice sera rendue à S. Alphonse, où l'exemple de sa fermeté trouvera des imitateurs jusque dans les rangs les plus élevés de la hiérarchie ecclésiastique.

Voici ce qui est arrivé, l'an dernier, pendant le Congrès eucharistique tenu à Orvieto. A la messe pontificale célébrée par son Éminence le Cardinal Parocchi, vicaire de Sa Sainteté, le Maître de chapelle de la ville d'Orvieto fit exécuter une messe avec soli, chœurs et orchestre : cette messe était composée dans le style profane de l'époque de notre Saint. Le Cardinal se contint jusqu'au *Gloria* ; mais alors, visiblement indigné, il envoya le premier maître des cérémonies intimer aux exécutants l'ordre de mettre cette messe de côté. Les archets firent silence, les chantres restèrent muets, quelques-uns s'éclipsèrent. Après une pause angoissante, l'on entonna une simple messe vocale dont l'exécution fut continuée pendant le reste de l'office divin. Étaient présents 43 évêques et 5 cardinaux. L'intervention du Cardinal Vicaire produisit sur tous l'impression la plus profonde et la plus salutaire (1).

(1) Flieg. Bl. — Courrier de S. Grégoire, 1896, n° 10-11. — Veut-on savoir comment l'*Osservatore romano* qualifie les compositeurs de messes telles que celle dont on avait commencé l'exécution à Orvieto ? Il les appelle « *razziatori di teatro* » des *pilleurs* de théâtre. (Ibid).

Maintenant nous y sommes, pouvons-nous dire.

Remarquez que c'est le même Cardinal qui, dans une occasion antérieure, rappelait au monde artistique la parole de Charlemagne : *Revertimini ad fontem S. Gregorii.* Revenez au chant grégorien, dont l'Église est la gardienne fidèle. Du reste, dans le discours magistral qu'elle a prononcé en l'honneur de S. Alphonse, dans l'*Aula magna* de la Chancellerie, son Éminence nous montre assez qu'elle a fait du Saint napolitain une étude approfondie. Il nous sera donc permis de voir quelque relation entre cet acte démonstratif du Cardinal-Vicaire et son prototype au siècle dernier. En tout cas, nous constatons que, en fait de goût ecclésiastique, ce n'est qu'à son déclin que notre siècle de lumière et de progrès se trouve au niveau du goût liturgico-musical de S. Alphonse.

« Ah ! ce pauvre siècle ! s'écrie l'orateur de Notre-Dame de Paris, on en a beaucoup médit, et il y aurait beaucoup de mal à en dire. Toutefois, il faut être juste, même pour les pécheurs. Eh bien ! rendons justice à ce siècle qui va mourir. Il fait mine de se convertir à son lit de mort. Il se dégoûte de l'impiété railleuse, de la volupté banale, du matérialisme de la pensée et de l'art. Il se montre assoiffé d'idéal ; ce qui lui manque encore, c'est de savoir à quelle source étancher sa soif. Mais déjà il reconnaît qu'on avait trop vite annoncé la mort du christianisme, et que dans cette grande faillite des choses humaines, c'est encore cette doctrine qui garde la meilleure réserve d'espérance et les plus hautes inspirations d'amour.

« Je ne crois pas me tromper en rapportant à cette cause le changement qui s'opère dans les goûts musicaux du public. On déserte Rossini, on se fatigue même

de Mozart... et en même temps on revient vers le passé, vers l'austère beauté de Palestrina ; et cela même n'est que le premier pas d'un retour plus audacieux, qui déjà se dessine et qui nous ramène au plain-chant... » (1).



Mgr d'Hulst.

N'est-ce pas là au juste qu'en était notre Saint à l'aurore de ce même siècle ?...

(1) Allocution prononcée par Mgr d'Hulst, Recteur de l'Institut catholique de Paris, le 5 mai 1896, à la Société Saint-Jean, à Paris, à l'occasion d'une audition palestrinienne donnée par une phalange d'élite de Paris, la *Schola Cantorum* ou les *chanteurs de St-Gervais*.

CHAPITRE IV

Notions, principes.

Après avoir suivi S. Alphonse dans la pratique nous allons, d'après notre promesse, le suivre sur le terrain des principes. — Ainsi :

Notions du chant figuré.

Nous avons vu l'opinion de notre Saint sur le chant grégorien. Examinons maintenant son attitude et son appréciation dans la question du chant figuré.

Son attitude. Rappelons-nous de nouveau ce que nous avons déjà eu l'occasion de mettre en lumière. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la musique italienne en général était tombée dans une profonde dégradation. C'est là une vérité acquise à l'histoire de la musique. Au théâtre, le chant ne servait plus à élever l'auditoire à des sentiments de noblesse et de vertu, comme S. Alphonse l'avait autrefois éprouvé dans sa jeunesse. Le compositeur et le chantre ne visaient plus qu'aux applaudissements de la foule, et c'est pour cela qu'ils s'abaissaient au niveau du vulgaire et s'accommodaient à ses goûts dépravés. Ce fut le temps, dit le savant Brendel, où un compositeur ne pouvait espérer aucun succès pour ses compositions

religieuses, s'il n'avait auparavant conquis les applaudissements du théâtre.

C'est ce qui changea aussi l'opinion bienveillante de notre Saint à l'égard du théâtre. S'en était-il autrefois fait indirectement le panégyriste, le théâtre, un demi-siècle après, encourt la malédiction de S. Alphonse plus qu'octogénaire.

« Je vous prie tous, un à un [Messieurs les chanoines de Foggia], de coopérer tant que vous pourrez à ôter de votre ville *le scandale du maudit théâtre*, qui est la ruine de la pauvre jeunesse ». (Lettre, 11 Sept. 1777).

Cette passion universelle pour la musique, et, par malheur, pour une musique avilie, était devenue une véritable plaie et pour l'Église et pour l'état religieux surtout. Plusieurs dispositions de S. Alphonse, soit comme missionnaire, soit comme évêque, en font foi, et les avis qu'à ce propos il donne, dans ses œuvres ascétiques, aux religieuses de son temps, valent bien mieux, comme document historique, que les narrations des voyageurs, auxquelles l'écrivain doit emprunter en grande partie ses données historiques.

L'attachement désordonné à quelque objet se trahit le mieux par certaines menues imperfections, telles que des subterfuges, des prétextes, de petites industries moins louables, des dissimulations, avec lesquelles on tâche de sauver l'objet affectionné. En voici quelques échantillons en ce qui touche le chant théâtral, tant affectionné alors jusque dans les couvents. C'est le biographe de S. Alphonse qui les a notés pour servir de relief au zèle éclairé, à la prudente fermeté du Saint.

Le chant figuré interdit dans les monastères par tant

de décrets des Souverains Pontifes, était en vogue, au delà de tout ce que l'on peut imaginer, dans un monastère du diocèse ; S. Alphonse l'interdit, et pour ce monastère et pour tous les autres, voulant que l'on s'en tînt au chant grégorien. « L'église, disait-il, n'est pas un théâtre, et les religieuses ne sont pas des cantatrices d'opéra ». S'il permit un peu de musique, ce ne fut qu'à condition que ce ne serait jamais un *solo*.

Malgré sa défense, le chant figuré n'en continua pas moins, dans certaines circonstances. Un soir, pendant qu'une religieuse chantait les litanies, en chant figuré, Monseigneur arriva ; la religieuse, l'ayant aperçu, *voltò subito a gregoriano*, se mit aussitôt au chant grégorien. Le Prélat ne fit pas semblant d'avoir remarqué le chant figuré ; et s'étant ensuite présenté à la grille, il dit en plaisantant à la religieuse : « Vous avez voulu me tromper ; vous chantiez d'abord le chant figuré, et tout à coup vous l'avez remplacé par le plain-chant ; cela n'est pas bien ; j'ai fait cette défense, parce que le chant figuré ne convient pas ; ce chant est un appel aux libertins, qui ne viennent pas à l'église par dévotion, mais pour entendre la religieuse ; et qui ne voit que c'est là une source de défauts et de péchés » ?

A propos du chant, S. Alphonse fit deux prophéties, qui, l'une et l'autre, eurent leur accomplissement. Quelque temps après le fait que nous venons de raconter, une jeune personne demanda à être admise comme converse dans ce même monastère. C'était la fille d'un maître de chapelle. Les religieuses la reçurent avec joie pour donner des leçons de chant figuré ; mais elles dirent au saint Évêque qu'elles la recevaient pour enseigner le plain-chant aux novices et aux pension-

naires. « Je vous le permets, répondit Monseigneur ; mais vous ne la garderez pas longtemps ». En effet, au bout de très peu de temps, elle sortit du couvent. Quelque temps après, les religieuses le prièrent instamment d'autoriser l'entrée d'une jeune personne très forte sur le chant figuré. « Celle-ci non plus ne restera pas », dit S. Alphonse en souriant. Et en effet, peu de mois après, elle retourna dans sa famille. Alors les religieuses, rentrant en elles-mêmes, dirent : « On voit bien que ni Dieu ni Monseigneur ne bénissent notre duplicité ». Dès lors, elles résolurent fermement de ne plus penser au chant figuré. (Lib. III, C. XXXIV).

A ce point de vue de l'histoire, les malédictions *(questo maledetto canto)* que notre Saint a lancées contre la musique de son temps, ne nous paraissent plus des hyperboles d'une vertu plus âpre que sage ; elles nous montrent, au contraire, en S. Alphonse l'homme au goût exquis, l'artiste au jugement classique, aussi bien que le restaurateur intelligent et zélé de la discipline ecclésiastique et religieuse.

Ainsi S. Alphonse ne rencontrait, dans le milieu où il vivait, aucune trace de musique ecclésiastique vraiment digne de ce nom. C'est pour cela qu'en pratique il ne voulut généralement que du chant grégorien.

Mais, a-t-il pour cela condamné l'usage de toute autre musique ; ne se serait-il rencontré aucun chant figuré, qui ait pu trouver grâce à ses yeux? — Il est trop dur de croire cela de S. Alphonse, lui par excellence l'homme du juste milieu. A *priori*, le S. Docteur ne pouvait réprouver un chant figuré dont les éléments ne compromettaient en rien les intérêts de la Liturgie et de la morale. Il faut d'ailleurs nous rappeler

que les couvents possédaient des solistes distingués et des chœurs exercés qui, surtout dans les conservatoires, comptaient jusqu'à 50 et 60 exécutants chantant tous à merveille (Brendel, l. c. p. 103).

Et lorsqu'il nous dit que, de son temps, les religieuses recevaient de professeurs de musique des leçons fréquentes et qu'elles y employaient un temps notable, S. Alphonse ne fait que confirmer ce témoignage de l'histoire. Cela étant, n'eût-ce pas été sévérité trop grande, voire même imprudence, que de vouloir leur enlever tout chant figuré, même celui que l'on aurait prouvé ne rien contenir de contraire à l'esprit de l'Église ? Ceci soit dit par présomption, laquelle nous trouvons confirmée par le témoignage du biographe: « *se permise qualche po'di musica ciò fu a condizione che non cantasse mai una voce sola* ». (Lib. III, c. XXXIV).

Des faits d'ailleurs bien certains nous garantissent la certitude qu'il n'en est pas ainsi. A certaines occasions il permettait le chant figuré dans les modestes formes classiques qu'il s'était appropriées lui-même, et qui aujourd'hui sont loin d'être répudiées par les maîtres de la réforme musicale. Rappelons-nous qu'il fit à sa propre composition musicale l'honneur d'être exécutée dans une des églises de Naples. Et quoique cette exécution se fît en dehors des offices liturgiques et sur un texte en langue vulgaire, il ne l'aurait pourtant pas permis si ce chant avait eu à ses yeux quelque chose de celui qu'il maudissait. D'ailleurs, au passage cité tout à l'heure, Tannoia ajoute que l'Évêque permettait à ces mêmes religieuses le chant des leçons de la Semaine Sainte, ce qui s'entend du chant en musique. Car, c'est une permission par excep-

tion en dehors du plain-chant, qui reste règle. *Permise tuttavia le lezioni della settimana santa* (l. c.).

Nous avons en outre la bonne fortune de pouvoir en appeler à une appréciation formelle et en même temps merveilleusement exacte, que le Saint nous a laissée sur le chant figuré. C'est en quelques paroles un résumé de tout ce que les plus fortes études musicales et le meilleur goût artistique pourraient nous présenter. Jugez-en. Demandons à notre Docteur-musicien : quel est donc le chant figuré que vous permettez, quels caractères doit-il avoir pour être adopté dans la Liturgie? Et S. Alphonse nous répondra : *il canto figurato in concerto e al modo di canto fermo.*

Quiconque est tant soit peu au courant des controverses historiques de la musique, devra être frappé de la justesse de cette assertion. Et, chose remarquable, ce n'est pas sous une enveloppe scientifique qu'il nous la propose. Non, nous la rencontrons comme négligemment égarée sur un terrain étranger à la musique, dans un traité d'ascétisme. (Vera Sposa, c. XXIII).

Suivons le texte en question et analysons-le.

« *Un mot de la musique et du chant* ». Voilà l'introduction. C'est un des « *avis particuliers à la supérieure* », le VIII, que le Saint va donner.

Le texte comporte un double membre.

L'un, spéculatif et en même temps négatif; l'autre pratique et positif.

Dans le premier membre, c'est l'Apôtre, qui va parler; dans le second, c'est le Docteur, qui va juger.

Écoutons : « Le chant d'église est certainement une bonne chose puisqu'il porte vers Dieu le tribut de nos louanges. Mais il s'agit du chant des religieuses et j'af-

firme que la vanité et le démon en emportent la plus grande partie ».

S. Alphonse prouve son assertion.

D'abord, c'est perte de temps; c'est une cause de misères multiples et il devient souvent une occasion dangereuse, « surtout si pour les leçons il faut des professeurs et en particulier de jeunes professeurs ».

Quelle devra être la conclusion de telles prémisses?

Donc, pour des religieuses, il ne faudrait aucune musique, aucun chant. Oui, spéculativement, à n'écouter que le zèle de l'Apôtre contre le péché. Il le sent et tenant sa conclusion en suspens : « Ne vous imaginez pas, dit-il, que j'aie des préventions contre la musique. Je l'aime beaucoup et je l'ai beaucoup étudiée dans ma jeunesse. Plût à Dieu, que j'eusse plutôt étudié l'art d'aimer sa divine bonté » !

Eh bien! Maître, qu'allez-vous permettre ou défendre: D'abord permission de chanter du plain-chant : « *Ne disapprovo il canto fermo* ». C'est assez à contre-cœur, dirait-on, « Je ne désapprouve pas ». Pourtant nous ne devons pas y attacher trop d'importance. Nous savons par ailleurs que le chant préférable à tout autre restait le plain-chant. Est-ce tout?

Non, « je ne désapprouve pas que les religieuses fassent du plain-chant ou même du chant figuré en chœur (in concerto), à la façon du plain-chant ». Par surcroît de précision, il y nomme l'élément formel qui rend la musique si funeste. « Je ne désapprouve que les *solos* en musique ».

Ainsi non seulement S. Alphonse permet le plain-chant aux religieuses, mais encore le chant figuré dans des conditions bien précisées.

Veuillez considérer comment la prudence du Docteur sait surmonter la répugnance de l'Apôtre.

Il aurait pu s'en tenir à sa première concession et dire : le Siège Apostolique ne vous défend pas le plain-chant et moi aussi je ne veux pas être plus papiste que le Pape. Allez votre chemin, chantez de grand cœur du plain-chant. Quant au chant figuré, il vous a été défendu à maintes reprises. Or, comme le S. Siège ne distingue pas, nous ne devons non plus distinguer, mais nous devons tenir pour défendu tout chant figuré de quelque nom, de quelque forme que ce soit. Certes, une telle conclusion aurait fait honneur à tout autre moraliste que S. Alphonse.

Mais la perspicacité de notre Docteur va au devant des jugements formels de l'Église, et lui, en qualité de théologien, qu'il a conscience d'être toujours et partout, décide qu'un chant figuré dans telles et telles conditions ne tombe pas sous la défense faite aux religieuses. La pratique deux fois séculaire des églises et des basiliques de Rome, cultivant un chant à plusieurs voix au su et au vu de l'autorité ecclésiastique, approuvait d'avance cette solution et cette application apparemment hardie à l'égard des prohibitions tant de fois renouvelées pour les religieuses. Le temps arrivera où l'Église approuvera de grand cœur ce que l'Apôtre est forcé par la perspicacité du Docteur de concéder à contre-cœur : « *il canto figurato in concerto e al modo di canto fermo* ».

Expliquons chaque mot.

Il est donc dit : *canto figurato.*

Ce mot, comme terme générique, comprend et le style plus sévère du seizième siècle ou le chant vocal, appelé *alla Palestrina* et la musique moins sévère

des temps suivants, qualifiée par les actes récents du S. Siège, du nom de chant ou musique chromatique. Certes, le chant figuré n'a pas été porté d'un seul coup à la perfection où nous le voyons aujourd'hui. Il a passé par les douleurs de l'enfance pour arriver à l'âge viril.

L'opinion énoncée par Dom Guéranger et Lebœuf, et aujourd'hui encore la plus accréditée, c'est que les premiers essais de déchant furent faits en France par les chantres romains que Charlemagne avait obtenus du pape Adrien. Aussi est-ce en France qu'il reçut, avec son nom de déchant, sa première formation, sa première culture. On donna aussi à ces sortes de mélodies le nom significatif de « *fleurettes* » et de « *cantus mensurabilis* » quand les notes du déchant revêtirent une proportion de durée; enfin « *cantus figuralis* » quand les « fleurettes » prirent un plus grand développement.

Un certain auteur, Walter Odington, qui vécut dans la première moitié du treizième siècle, nous fait connaître cinq formes différentes de déchant. Mais un siècle plus tard, en 1322, le pape Jean XXII, dans sa fameuse bulle *Docta sanctorum* placée en tête du troisième livre des *Extravagantes communes,* sous ce titre : *de vita et honestate clericorum*, proscrit toutes ces formes du déchant, et n'en permet l'usage que dans des occasions tout à fait exceptionnelles. Chose étrange! Est-ce que, peut-être, le séjour d'Avignon obscurcit quelque peu la sagesse et la maturité de jugement de l'Église romaine? On ne sait. Le fait est que cette loi prohibitive resta à l'état de lettre morte. Nonobstant les abus qui l'accompagnaient, le déchant fut maintenu dans l'Église romaine et se perfectionna de siècle en

siècle. Sur quoi Suarez émet les réflexions suivantes: *Quapropter dicendum est, vel per illam Extravagantem non fuisse simpliciter prohibitum, sed solum indecentem modum ejus, vel non fuisse jus illud in alio sensu receptum, aut per consuetudinem fuisse derogatum quoad ea omnia quæ per se mala non sunt. Neque in aliis decretis talis prohibitio invenitur.* (Suarez t. XIV, L. IV, C. VIII, n° 3).

Dom Guéranger prend le texte dans sa meilleure acception et dit: « C'est ainsi que dans tous les temps, à Avignon comme à Rome, la Papauté enseignait le monde, avec cette admirable précision qui concilie l'inviolabilité des principes catholiques et les véritables progrès de l'art. Elle maintient fortement la dignité, la gravité du chant, mais elle ne proscrit pas, elle encourage même une musique sainte et mélodieuse, qui élève l'âme à Dieu, sans la dissiper, qui fait valoir et n'étouffe pas l'antique et sacré rythme que toutes les générations ont répété ». (Inst. lit. C. XIII).

Cette appréciation de D. Guéranger à l'égard du document pontifical a reçu une confirmation éclatante dans la *Civilta Cattolica*. Après avoir appelé la Constitution du Pape Jean XXII, « la prima e più solenne che s'incontri nella storia della musica sacra » (1891, p. 8), cet organe autorisé du monde catholique n'hésite pas à la prendre pour fondement et comme point de départ de l'une des séries d'articles qu'il consacre à la réforme musicale d'aujourd'hui sous le titre de: « La Musica Sacra nella storia e nella disciplina tradizionale della Chiesa. » (Civ. Cat. 1891 et suiv.).

Quoi qu'il en soit, il y a maintenant plus de trois siècles, que le chant figuré sauvé par le génie de Pales-

trina, jouit de l'approbation tacite de l'Église romaine. De son temps, Suarez disait que c'était une *opinio certa*. Aujourd'hui le chant figuré reçoit une approbation formelle du *Cæremoniale Episcoporum*, qui est, après le Missel, le livre le plus officiel de l'Église. Ainsi le chant figuré a obtenu l'honneur d'être soumis aux règles de la Liturgie, aux rubriques spéciales, qui déterminent aussi bien son caractère que son usage. Dès ce moment, on ne peut lui dénier la dénomination de musique liturgique. Et comme il y a toujours eu un chant strictement liturgique ou éminemment ecclésiastique : *de jure divino-naturali*, comme nous le verrons plus loin ; ainsi il y a maintenant un chant, une musique figurée, qui est liturgique et ecclésiastique par adoption ; *de jure ecclesiastico*. (Cærem. Episc. L. II, C. XX, nº 4.) (1).

Quels sont les éléments qui rendent ce *canto figurato* spécifiquement ecclésiastique ?

Il faut, dit S. Alphonse, que le chant figuré soit IN CONCERTO.

Que signifie ce mot ?

Il signifie en général chant d'ensemble ou chant de chœur, que ce chant soit homophone ou polyphone. Dans le sens propre et strict du mot, *in concerto* désigne un chant où plusieurs voix, distinctes en élévation ou en durée, concourent *(concertare)* à réaliser un ensemble d'harmonies successives. Tel est le premier sens du mot : ainsi l'ont entendu les maîtres du XVIᵉ et du XVIIᵉ siècle, et c'est dans cette acception qu'on le prend encore aujourd'hui. Toutefois, même dans ce sens restreint, ce concert de voix n'empêche

(1)... Utantur cantu gregoriano vel figurato polyphono.

pas que, de temps en temps, les voix ne se rencontrent dans un parfait *unisson,* ni même que momentanément, dans une proportion relative (*de minimis non curat prætor*), une voix seule se fasse entendre, soit pour donner quelque repos aux chantres, soit pour la variété de l'ensemble. Dans l'un et l'autre cas, ce ne sera que pour reprendre bientôt leur essor, regagner chacune sa région et se perdre dans de nouvelles harmonies.

Cette harmonie dans la polyphonie est une des plus grandes merveilles de la création. C'est elle qui, avec ses éléments presque immatériels, relie le monde matériel au monde spirituel. Aussi est-elle le symbole de toutes ces harmonies, qui s'opèrent dans les sphères supérieures, dans l'ordre moral, dans l'ordre de la grâce et de la foi, à commencer par les quatre Évangiles qui, tout en chantant de diverses manières et comme sur différents tons, un seul et même thème: *le Christ,* se retrouvent dans une parfaite et harmonieuse *tétraphonie* (1).

Telle est donc la valeur positive de ce mot *in concerto.*

Mais, demanderons-nous, quel en est le sens négatif?

S. Alphonse nous répond avec toute la précision désirée. Ce terme *in concerto* est opposé aux *solos,*

(1) Consensus doctorum et interpretum, et verbis licet ac methodo discors, re tamen et sensu est consona concordia. Atque in Ecclesia insignem mireque gratam parit harmoniam, ad instar harmoniæ tetraphonæ Evangelistarum, qui quatuor vocibus dispariter pares et pariter dispares, idem, sed alio modo et quasi tono, dicentes, unam eamque divinam edunt evangelicam melodiam et concentum. (Corn. a Lap. — In Prophetas proœmium). Quæ harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia. (S. Aug., de Civ. Dei, Lib. II, c. 21).

pris, non dans le sens grammatical du mot, mais dans le sens conventionnel de *solo théâtral* — *solo con canto figurato* — *canto figurato a solo* — c'est-à-dire cette forme spéciale inventée pour faire briller les talents et les capacités techniques du chantre ou du virtuose ; cette forme dans laquelle le chant est supporté par un seul, non pour figurer avec plus de modestie, ni pour être rehaussé par la dignité de la personne qui chante, comme il arrive quand le prêtre chante seul à l'autel, mais pour faire dominer l'art musical sur les autres arts, lesquels sont appelés eux aussi au service du culte divin, afin de former cet ensemble d'éléments que l'on nomme la Liturgie.

S. Alphonse ajoute : *Al modo di canto fermo.* Oui, pour être vraiment ecclésiastique et se distinguer du chant théâtral, le chant figuré doit être, quant à la mélodie et au rythme, comme imprégné du chant grégorien. Plus il s'en rapprochera, plus, *cæteris paribus*, il sera parfait. Et le moins que l'on puisse exiger ou tolérer au plus, c'est qu'il ne renferme aucun caractère qui soit contraire au plain-chant, ou du moins qu'il rachète, pour m'approprier les termes de Dom Guéranger, par ses beautés originales et quelquefois sublimes, les dérogations aux règles consacrées. (Inst. l. XIII, p. 365).

Mon *cæterum censeo*, dit le docteur François Witt, est que, sans l'introduction du chant grégorien et sans une notion exacte du style palestrinien, une réforme de la musique ecclésiastique est impossible.

Mais que celui qui se sera assimilé ces deux genres de musique, crée et compose avec tous les moyens que lui offre le progrès de l'art moderne, autant du moins qu'ils peuvent lui servir pour l'avantage de l'Église

et ne sont pas défendus : l'Église l'accueillera de grand cœur. (Mus. sacra 1868, N° 1).

Il existe en Italie un certain chant, peu connu à l'étranger : on l'appelle *canto fratto*.

C'est, autant que nos recherches nous ont permis d'en juger, une sorte de plain-chant mis en mesure, généralement à l'*unisson*, parfois secondé d'une autre voix. Nous nous sommes demandé si peut-être ce serait cette sorte de chant, que S. Alphonse aurait eu exclusivement en vue lorsqu'il dit : « al modo di canto fermo ». Mais à tout prendre, il ne nous semble aucunement permis de diminuer la portée de termes clairs et de tout point exacts, ou de restreindre une notion, que l'auteur a connue dans toute son étendue et toute sa précision. On n'expliquerait pas pourquoi S. Alphonse, contrairement à son habitude, n'aurait pas fait usage du mot juste : *canto fratto*, si c'était seulement celui-ci qu'il visait. Au moins aurait-il dû dire de préférence : *canto fermo al modo di canto figurato*. Et, après tout, il nous semble peu digne de la perspicacité éprouvée du S. Docteur, de lui reconnaître une notion merveilleusement exacte, qu'il devrait au hasard et non à son jugement pénétrant.

Pour notre part, s'il nous est permis de faire quelque confidence, nous avouons franchement que cette notion, disons mieux, cette définition du chant ecclésiastique a été pour nous comme une révélation, qui a décidé notre conversion musicale.

Et pour qu'on ne nous soupçonne pas de trop d'enthousiasme pour le héros de notre étude, nous en appelons au fait expérimental, argument si apprécié de notre temps.

Ce fait, le voici. C'est que le passage « *canto figu-*

rato in concerto e al modo di canto fermo » a jeté dans l'embarras les principaux traducteurs des œuvres de S. Alphonse, des hommes recommandables par leur intégrité et leur grand savoir. Ce chant figuré ayant le caractère du plain-chant restait une énigme pour eux. Ils ne soupçonnaient pas (non plus que nous jadis) qu'il y eût un chant figuré (*in concerto*) qui dût son épanouissement au plain-chant. De là vint qu'ils traduisirent *in concerto* par « à l'unisson » ; d'autres parlèrent du plain-chant musical. L'un d'eux, auprès de qui nous avions porté nos observations, nous répondit, à notre grande édification : « Votre lettre fort instructive et parfaitement justifiée m'a fait grand plaisir. Elle m'a prouvé une fois de plus qu'il ne faut jamais parler de ce que l'on ne sait pas ».

« Ce chant figuré me préoccupait depuis longtemps, mais je ne savais à qui m'adresser pour en avoir l'explication. Je crus un instant que c'était le déchant où les chantres *imitent par des gestes* ce qu'ils font entendre ». (Inst. liturg. I, 365).

« Puis je tombai sur le plain-chant musical. Le mot *figurato* ne m'a jamais permis de croire que ce fût la musique théâtrale. Et pourtant c'est bien cela : vous me le prouvez fort bien »... (11 déc. 1888).

Ainsi cette notion, en subissant l'épreuve du contexte, a eu, elle aussi, son aventure historique. Et peut-être son éclipse momentanée fera-t-elle mieux ressortir sa valeur et sa portée que l'analyse et le développement dont nous l'avons illustrée, mieux aussi reconnaître la source, d'où elle est émanée. Cette source n'est autre que la perspicacité de jugement, dont de tout temps et en tout lieu bénéficient les écrits du S. Docteur. *Quidquid tetigit ornavit.*

Il reste donc abondamment prouvé que S. Alphonse a été vraiment et réellement le restaurateur du chant ecclésiastique dans son diocèse, et pour préciser avec toute l'exactitude de la terminologie : il a été, dans toute la force du mot, le restaurateur du chant grégorien ; quant au chant figuré, il n'en a été le restaurateur que virtuellement, en indiquant les formes qu'il doit revêtir, le chemin qu'il doit prendre pour marcher de pair avec le chant grégorien.

2. — *Fondement théologique du chant*

Dans l'exposé qui précède, nous avons surtout fait ressortir, c'était du reste notre but, les talents musicaux de S. Alphonse ; ces talents, on ne saurait le nier, ont été pour beaucoup et dans l'activité qu'a déployée notre Saint dans la restauration du chant ecclésiastique, et dans le succès qu'il a obtenu. Certes, entendre S. Alphonse préconiser le chant grégorien et déterminer si nettement le caractère ecclésiastique du chant figuré, c'est le trouver en communauté de sentiments avec cette élite d'artistes qu'a produits notre siècle : les Gounod, les Halévy, les Liszt et les Wagner. Ces grands maîtres, juges aussi impartiaux qu'éclairés, regardent avec admiration les richesses musicales de l'Église, les apprécient comme S. Alphonse.

« Les plus grands musiciens du monde, sans distinction de religion, ont reconnu et reconnaissent la suprématie du chant grégorien sur toute autre musique ». (Edgar Tinel, Discours au Congrès de Malines, 1889).

« On sait que J.-J. Rousseau aimait à assister aux vêpres de S. Sulpice, caché derrière les piliers de l'église, et que souvent les larmes lui montaient aux

yeux en entendant les chants sacrés ». (Mgr l'évêque de Belley. Lettre circulaire au clergé de son diocèse sur le chant ecclésiastique).

Le Docteur Acquoy, protestant, professeur d'histoire ecclésiastique à l'Université de l'État à Leyde, un de ces nobles esprits que le génie du beau et un caractère loyal rapprochent instinctivement de l'Église catholique, en leur découvrant les beautés incomparables cachées en son sein, le D[r] Acquoy, dans son étude « *Le cantique religieux dans les Pays-Bas avant la Réforme* », écrit: « Celui qui a appris à sentir la noble beauté du plain-chant ecclésiastique dans son vrai caractère, goûte, en les entendant, une satisfaction esthétique d'un genre à part. Il se trouve élevé au-dessus de l'ordinaire et transporté dans une autre sphère, une sphère tantôt de gravité profonde, tantôt de douce mélancolie, tantôt d'une piété pacifique, tantôt d'une force virile! Notre génération doit de nouveau apprendre à le chanter et sans doute elle l'apprendra et elle l'appréciera un jour ». (D[r] J. G. R. Acquoy, Het geestelijk lied in de Nederlanden vóór de Hervorming, p. 110).

Cependant, si honorable que soit une telle société, ne connaître d'autre point de vue que l'art, c'est pour le catholique oublier sa noblesse d'origine, c'est rester au-dessous de son caractère, en un mot, c'est du *naturalisme*, rempart trop faible pour résister au vent de la mode, si tôt ou tard celle-ci vient à changer. Il me semble qu'au prêtre qui s'en tiendrait là, S. Jean adresserait le reproche qu'il fit autrefois à l'ange de Laodicée : *Quia dicis, quod dives sum, et nescis quia tu es pauper*. Vous vous croyez riche de votre talent et de votre habileté, mais vous êtes pauvre dans les con-

naissances nécessaires à votre état. Si, par impossible, dans ses réformes ecclésiastiques, un docteur n'avait été guidé par des principes d'un ordre plus élevé, nous dirions qu'il eût été inférieur à sa vocation. Tel ne fut point S. Alphonse. Il nous reste donc à examiner quels furent les principes supérieurs qui dirigèrent l'activité de notre Saint dans sa restauration du chant ecclésiastique : c'est ce que nous allons entreprendre.

Pour le démontrer plus efficacement, prenons les *a contrario*, en leur opposant l'erreur. « On peut dire en toute vérité, confirme notre S. Père le Pape Léon XIII, qu'il n'y a de nos temps aucune erreur, qui, du moins pour la plus grande partie, n'ait été réfutée par S. Alphonse ». (28 août 1879).

Eh ! bien, l'erreur que nous avons à combattre à ce moment, c'est le *Dilettantisme*.

Qu'est-ce que le Dilettantisme ?

C'est le particularisme dans l'art religieux. C'est l'art individuel, qui veut dominer tout seul en Liturgie, en faveur de l'artiste dont il est l'instrument, ou de ceux dont l'artiste se fait l'esclave. Le Dilettantisme, c'est l'art s'affranchissant de toute autorité divinement constituée en matière de culte, comme la fausse philosophie le veut en matière de dogme, comme la politique moderne en matière de morale. Il est nécessairement l'ennemi de toute réforme liturgique. Dans les arts plastiques, nous nous demandons s'il n'a peut-être pas régné si longtemps grâce à l'ignorance, à l'insouciance, au mauvais goût, plutôt qu'à toute autre cause. En musique, il a su s'ériger en système, créer une école et se soutenir jusqu'en ces derniers temps avec l'obstination de l'erreur. De là la difficulté de le détrôner du jubé, quand depuis longtemps

il a dû céder la place dans les nefs de l'Église. Nous avons vu plus d'une fois S. Alphonse agir pratiquement à l'encontre du Dilettantisme. Écoutons avec quel sarcasme il sait en flétrir les mobiles :

« ... Quelles misères, distractions, vanités, irrévérences, ne cause pas le chant, dans votre chapelle! Quelles irrévérences, par exemple, dans certains couvents lorsqu'on y chante en musique les leçons de la Semaine sainte! Les jeunes gens accourent, non certes par dévotion, mais pour entendre telle ou telle religieuse. Quand elle a chanté, ce sont des bravos comme au théâtre, bravos auxquels font écho ceux du démon, ainsi que le prouve le fait suivant, rapporté par le Père Léonard de Port-Maurice : Un religieux chantait au lutrin avec beaucoup de vanité. Tout à coup retentissent des cris : Bravo! bravo! encore! encore! Flatté de cette approbation et se livrant de plus en plus à sa vanité, le religieux chantait de plus belle et les bravos redoublaient. Voici qu'enfin l'église se remplit d'une fumée et d'une odeur insupportables. On sut alors d'où venaient les applaudissements décernés au vaniteux musicien. Franchement, croyez-vous qu'une religieuse avec ses *solos* en musique inspire de la dévotion aux hommes? Pour moi je ne le crois pas. De la dévotion non, mais des tentations ». (La vraie épouse de J.-C. II, ch. 23).

Voilà le Dilettantisme mis en drame, se résumant en deux mots : l'art entier à lui, l'art entier pour lui.

Voici le premier principe, que S. Alphonse lui oppose : « Le chant fait partie du culte divin, il constitue une partie intégrante de la Liturgie ». Ce principe, notre saint Docteur le défend contre Luther qui le niait, et il l'appuie sur un triple fondement. D'abord le chant

a été ordonné dans le culte divin, ainsi que quelques autres cérémonies principales, déjà dans la loi de nature, loi qui a duré depuis la création de l'homme jusqu'à la promulgation de la loi de Moïse. Ensuite, le chant a été prescrit et organisé dans la loi mosaïque et cultivé par la synagogue. Enfin, dans le Nouveau Testament, Notre Seigneur l'a inauguré lui-même dans la dernière Cène, et l'Église l'a depuis conservé avec un soin particulier. *E cosi anche(sono antichissime) il canto e il suono degli instrumenti, quali già si usavano nell'antica legge. Le ceremonie figure delle cose future, quelle son riprovate, ma non già le altre che* SON DI RAGION NATURALE, *come* IL CANTAR LE DIVINE LODI, *l'incensare, il genuflettere, il battere il petto*, etc. (A. VIII, p. 955, nº 34). Ce principe étant clairement exprimé dans l'Écriture et admis par la raison (ib.), et, ajouterons-nous, peu combattu, S. Alphonse ne se préoccupe guère de le démontrer au long. Du reste, surtout sous le rapport de l'antiquité, il a été mis, de nos jours, dans la plus vive lumière, grâce aux études philologiques et archéologiques des savants, et notamment par le baron Albert von Thimus dans son ouvrage intitulé : *Die harmonikale Symbolik des Alterthums* (la symbolique musicale de l'antiquité). Dans cet ouvrage remarquable, l'auteur prouve que les modes grégoriens, contrairement à ce qu'on avait enseigné jusqu'ici, remontent bien au-delà des Grecs et des Hébreux, et qu'ils trahissent une origine commune qui doit être recherchée au berceau même de l'humanité.

S. Alphonse a donc bien saisi la pensée de l'Église catholique, en déclarant, comme nous l'avons vu, que le chant grégorien est le chant éminemment ecclésias-

tique. Sans doute,le chant n'est pas un élément essentiel au culte et à son centre, qui est le saint sacrifice de la messe, puisque celui-ci peut s'accomplir sans le chant: *non sono per se intrinsecamente necessarie;* mais ce n'est pas non plus un ornement accessoire que l'on peut prendre ou laisser à volonté, comme le prétendait un autre hérétique (ib. n° 30) ; non, de par la nature et de par l'institution ecclésiastique, le chant est un élément nécessaire à la solennité, à la perfection, en un mot à l'intégrité du culte. *La Chiesa ha ben potuto prescriverle, e noi siamo obbligati ad ubbidire* (n° 30). Voilà donc, dans ce principe, l'idéal du chant proposé et son rôle assigné.

L'idéal, c'est le chant élevé au culte divin, non pas en général, comme toute œuvre de la création qui célèbre la gloire de son Créateur, mais comme élément de cet ensemble d'actes d'adoration que l'on nomme la Liturgie : *Introïbo ad altare Dei... Confitebor tibi in cithara, Deus...* Oui, devenir l'émule des concerts célestes qui accompagnent l'immolation de l'Agneau divin sur nos autels, s'unir à la voix de l'Ange qu'entendit S. Jean: *Vocem quam audivi sicut citharœdorum citharizantium in citharis suis...* oui, voilà bien pour le chant l'idéal que la foi nous présente.

D'autre part, le chant étant une partie de la Liturgie et n'étant que cela, son rôle est de servir, d'être le serviteur de l'Église. Mais cette servitude n'est pas de l'esclavage ; ici encore, servir c'est régner : *servire regnare est.* Ce sera en servant la Liturgie que le chant remportera ses plus beaux triomphes, car il trouvera alors dans sa fin, le plus sublime idéal qui le puisse saintement enthousiasmer, et dans les exigences liturgiques, un frein d'or qui le retiendra dans le chemin

du véritable beau artistique. Voilà ce que l'on entend par être *ordonné au culte*, faire partie de la Liturgie.

Cette vérité que, d'accord avec la raison et la foi, S. Alphonse nous propose comme premier principe, le protestant sérieux ne peut l'envisager sans se troubler. En étudiant la Liturgie du S. Sacrifice et le rôle que le chant doit y remplir, l'un d'eux en tirait la conclusion qu'un protestant est incapable de composer dignement une messe, à moins de changer totalement de convictions. Et pourquoi? Parce qu'un protestant ne saurait entrer pleinement dans l'esprit de la Liturgie, et bien moins encore s'enthousiasmer pour un objet auquel il ne croit pas. (*Neuer Berliner Musikzeitung* 18 sept. 1867. V. *Musica sacra* de Ratisbonne, 1868 p. 22). Ce qui évidemment doit s'entendre *cœteris paribus*. Car on ne nie pas qu'un protestant ne puisse faire ou n'ait fait mieux qu'un compositeur catholique, dépourvu du génie liturgique. On ne nie pas non plus qu'un protestant ne puisse s'approprier les formes musicales qui rendent le mieux l'esprit liturgique, en les empruntant aux modèles catholiques; mais l'on nous concédera que ce n'est point là de l'invention, moins encore de l'inspiration du génie liturgique. Au chantre donc, au compositeur de musique religieuse, le devoir impérieux de se pénétrer de cette maxime: le chant est *ordonné* au culte divin.

Toutefois cette loi est trop générale pour nous révéler toutes les qualités requises pour le chant et la musique. Car l'on se demande si cette fin de louer Dieu doit être obtenue par voie directe ou indirecte. Suffit-il, par exemple, au chant d'être une amorce ou un soulagement pour le peuple qui vient assister à l'action liturgique, ou aura-t-il atteint sa fin complète en exci-

tant dans les auditeurs quelques sentiments de dévotion? Ou bien le chant aurait-il à remplir quelque devoir indépendant ou plutôt distinct des intérêts susdits, n'aurait-il pas peut-être quelque intérêt supérieur à sauvegarder?

De la solution de cette question va dépendre l'avenir du chant et de la musique sacrée. Si le chant n'a d'autre but que de louer Dieu au moyen des sentiments excités parmi le peuple, son caractère n'aura rien de la catholicité, cette note distinctive de l'Église. Il se bornera à suivre le courant des goûts nationaux et locaux. Si au contraire la fin du chant liturgique dépasse les vues précitées, s'il a d'autres fins encore, il importe de les connaître.

Or, les arguments que nous avons apportés pour confirmer la fin générale du chant, nous laissent entrevoir assez clairement une double fin essentielle à laquelle le chant doit encore viser, une fin principale et une autre fin secondaire. Quelle est donc cette double fin? S. Alphonse la formule en deux mots : *Reverentia exhibenda — veneratio seu devotio ingerenda.* Telle est la fin de la Liturgie, telle devra être aussi la fin du chant ecclésiastique. Cette application, remarquez bien, n'est pas une accommodation *proprio marte*, mais une conclusion rigoureuse et nécessaire du tout à la partie. C'est dans sa théologie morale, traité *de Eucharistia*, que le saint Docteur énonce cet axiome. Et remarquez-le bien, ce n'est pas en passant qu'il donne cette doctrine, il ne la rapporte pas comme l'opinion de tel ou tel auteur ; non, cette doctrine qu'il regarde comme absolument certaine, il nous la donne comme le fruit de ses propres recherches. Écoutons-le : *Et ne sine fundamento loqui videa-*

mur, ad trutinam utrumque vocemus, rem a suis principiis assumendo. (Lib. VI, tit. 3, dub. 5, nº 400).

Ce criterium pour juger de l'honnêteté d'une action liturgique quelconque, ce principe que désormais il prendra pour point de départ et pour terme final, c'est la double fin que nous venons de mentionner. Cette doctrine, nous le répétons, il ne la donne pas après tel ou tel auteur, mais il la puise à la source la plus pure, il l'emprunte au Concile de Trente. Et ce n'est pas là le moindre mérite d'Alphonse, que d'avoir puisé à cette source du nouveau droit ecclésiastique, dans un temps où les notions du droit étaient singulièrement faussées par le Fébronianisme et le Gallicanisme. Cette vérité fondamentale une fois bien établie, Alphonse y revient sans cesse, et dans ses œuvres critiques et dans ses mandements pastoraux. Il la confirme et la développe toujours davantage, comme nous le voyons dans son *Homo apostolicus*, œuvre postérieure à sa morale : il y affirme que cette *reverentia exhibenda*, la révérence *extérieure*, appartient intrinsèquement, de droit naturel divin, au culte, à la liturgie. De même dans son opuscule de la *Messa strappazzata*, venant au deuxième paragraphe: *della riverenza nel celebrare*, il avertit le lecteur que c'est le point principal de son étude: *Questo già e l'intento o almeno il punto principale di questo libretto.* Alors le saint Docteur ajoute de son propre fonds cette judicieuse réflexion: *Dico che il sacrificio dell' altare, oltre la ragione d'orazione, ha la ragione d'un eccellentissimo culto di religione.* Ce principe admis, la conclusion à en tirer ne peut manquer son effet.

Nous l'avons vu, lorsque S. Alphonse avait à célé-

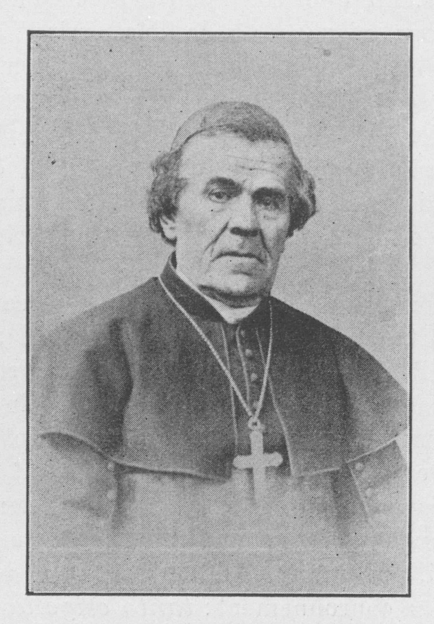
brer pontificalement, il avait coutume, quoiqu'il fût excellent musicien et choriste distingué, de revoir auparavant les chants qu'il avait à exécuter. Sur quoi il faut remarquer que le chant diocésain différait beaucoup du chant que S. Alphonse avait prescrit dans sa Congrégation et dont il avait l'habitude depuis près de trente ans. En quoi consistaient précisément l'un et l'autre, nous n'avons pu le découvrir. Si le nôtre « canto del nostro » n'a pas été le chant romain strict, — ce qui se peut fort bien, — il s'en rapprochait certainement davantage par une plus grande simplicité, tandis que le premier était plus fleuri et demandait une connaissance du chant plus qu'ordinaire, comme il appert de la Constitution sur cet article. (Codex, n° 367).

Nous trouvons du reste l'explication de cet acte, que l'on serait tenté de regarder comme inutile, dans une autre des Règles qu'il a laissées à sa Congrégation. Il y prescrit en effet à tous les membres de l'Institut, même à ceux qui connaissent parfaitement les rubriques, de les exercer chaque fois qu'ils ont à remplir quelque fonction publique à l'église. (Codex, n° 380). Cette ordonnance est du reste la confirmation du principe établi, puisque S. Alphonse le lui donne pour base et pour couronnement : *tanto esige la religione ed il decoro di quella (sac. funzione).*

Oui, Père, en présence de votre législation à la hauteur de votre sublime doctrine et illustrée par vos exemples si touchants, c'est avec une nouvelle conviction que nous répétons après vous : La révérence extérieure appartient intrinsèquement au culte divin, indépendamment des effets qu'elle doit produire dans les âmes. — Nous n'avons pas à faire de la théologie

ici, ni à donner un cours de droit liturgique pour prouver et expliquer davantage la doctrine susdite. Notre tâche à nous est de constater les principes qui guidèrent notre Saint et de les éclairer à la lumière de l'histoire.

Si nous voulons comprendre mieux encore leur va-



Le Cardinal Gousset.

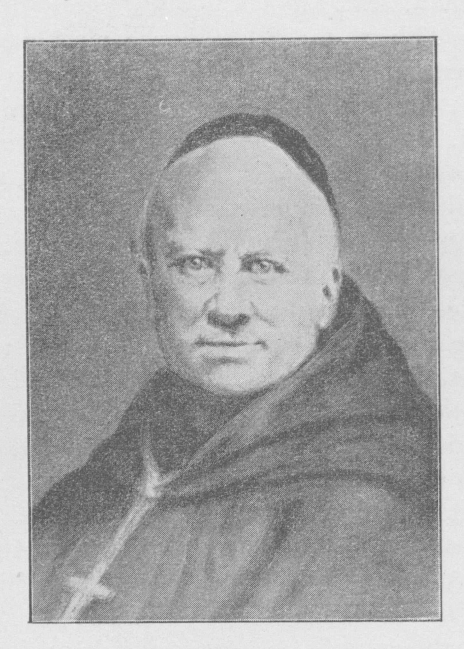
leur et leur usage pratique, comparons l'action réformatrice de notre Saint à la double réforme dont notre siècle a été et est encore témoin, la réforme liturgique en France et la réforme liturgico-musicale commencée en Allemagne. C'est une double confirmation, *a posteriori*, qui met en évidence la portée des principes

énoncés. Eh bien ! la restauration de la Liturgie romaine en France n'eut d'autre fondement que le principe qui dirigea S. Alphonse lui-même. C'est ce principe qui fait l'objet de la première lettre de l'abbé de Solesmes, par laquelle il ouvrit sa polémique liturgique avec Mgr Fayet, évêque d'Orléans. (Inst. lit. t. IX, polém. lit. p. 294).

Notons d'abord que S. Alphonse n'est pas absolument étranger à cette grande œuvre de la réforme liturgique en France. Il y a travaillé le premier. Voici comment. La théologie morale de S. Alphonse renferme, dans le traité des Lois, la célèbre dissertation sur l'infaillibilité du pape en matière de foi et de mœurs. Or cette doctrine fut une révélation, je dirais presque un événement pour notre siècle : c'est elle qui prépara les instruments que la Providence réservait à l'abbé de Solesmes pour l'exécution de la réforme liturgique, ces savants et intrépides champions de la cause catholique qui devaient marcher avec lui et devant lui ; nous avons nommé les Gousset, les Parisis. Le nom du premier reste à tout jamais uni au nom de S. Alphonse. Quant au second, voici, dit Mgr Dechamps, ce que je lui ai entendu dire en 1845, lorsque je prêchais à Liège le jubilé de la Fête-Dieu, avec le R. P. de Ravignan et le futur évêque d'Orléans (Mgr Dupanloup) : *S. Alphonse de Liguori*, me disait Mgr Parisis, *est l'écrivain qui a le plus contribué à nous délivrer de ces deux grands maux : le rigorisme et le gallicanisme* (Card. Dechamps : œuvres complètes, t. VI, p. 382).

Dom Guéranger lui-même, dans sa polémique liturgique, montre une sympathie particulière pour le saint Docteur (T. IV p. 24-26).

L'abolition de la Liturgie romaine n'étant qu'une application du principe d'isolement du gallicanisme, la restauration du principe contraire devait nécessairement remettre les choses dans leur état primitif. Aussi peut-on dire que S. Alphonse a déblayé le terrain et ouvert le champ de la polémique. Suivons donc



Dom GUÉRANGER.

dans l'arène nos deux illustres champions français, dont l'un bat en brèche le rempart de la Liturgie, l'autre le défend vaillamment. La lutte s'engage : lutte terrible et sans merci, où l'on oppose principe à principe, système à système. L'un nous dit que « *la religion n'a rien à démêler avec la Liturgie* » que

partant la forme extérieure du culte est laissée à l'arbitraire. Conclusion qui serait juste si la prémisse l'était également. Le moine polémiste soutient au contraire que le culte extérieur est nécessaire à la vertu de religion, que l'Église nous lie par des devoirs de religion extérieurs, que l'indifférence en matière de religion, indifférence soutenue par les rationalistes, part du principe contraire (c'est-à-dire du principe même de son adversaire) ; que la forme extérieure est inséparable de l'acte intérieur de religion. Dom Guéranger, on le voit, ne fait que développer le principe de S. Alphonse. Or quel est celui des deux combattants qui resta maître du terrain ? C'est ce que l'histoire nous apprend. Une année avant sa mort, le célèbre réformateur voyait tomber la liturgie gallicane dans son dernier retranchement, le diocèse d'Orléans.

A ce sujet, une simple réflexion. Si l'évêque d'Orléans eût eu raison contre l'abbé de Solesmes, l'évêque de Ste-Agathe aurait eu tort de défendre une opinion opposée à celle de son clergé et de son peuple, en bannissant du temple catholique le chant théâtral. Mais non, l'évêque docteur n'est pas dans le faux, mille fois non !

Nous avons dit que le chant liturgique a pour fin principale de rendre à Dieu le culte et la révérence qui lui sont dûs, et pour fin secondaire d'édifier et d'exciter la dévotion. Ce n'est pourtant pas la dévotion privée, ni le goût particulier du peuple, qui doivent en dernier ressort décider du caractère que doit prendre le chant ecclésiastique. C'est à la prudence et à la charité de dicter les moyens de conformer, autant que faire se peut, le chant au goût actuel que l'on s'efforcera d'épurer et de perfectionner toujours da-

vantage. Si en effet quelqu'un avait répliqué à S. Alphonse : Le peuple n'a pas de goût, pas de dévotion pour telle forme de chant, il aurait entendu la réponse que voici : *Dunque, rispondo, la poca divozione* (on peut ajouter : le mauvais goût) *dei secolari ha da esser regola della venerazione dovuta alla messa?* (La Messa strap. p. 843). Donc, ni le mauvais goût, ni le peu de dévotion ne peuvent être la règle de ce qui convient ou non à la Liturgie : *non ha da esser regola della venerazione dovuta alla messa.* Voilà un principe fondamental qui, pour être énoncé sous forme négative, n'en a pas moins la force d'une proposition positive, puisqu'il élimine les deux causes qui seules, en tous les temps, ont fait dégénérer la Liturgie et particulièrement le chant.

La justesse de cette réponse de S. Alphonse ressortira mieux encore si nous la mettons en regard de la réforme liturgico-musicale inaugurée, comme l'on sait, en Allemagne, sous le vocable de « *Cecilienverein* » *Société de Ste Cécile,* et, sur la demande de tout l'épiscopat allemand, sanctionnée par Pie IX dans son bref: *Multum ad movendos animos,* du 16 Déc. 1870. Que voyons-nous au commencement de cette réforme ? Nous voyons plusieurs coryphées de la réforme s'égarer plus ou moins et ne parler qu'avec incertitude sur la fin à attribuer au chant ecclésiastique. Le docteur Fr. Witt, fondateur du *Cecilienverein,* est le premier qui défendit hautement la destination sublime du chant liturgique, et cela contre des hommes à qui ne manquaient ni la science, ni la bonne volonté, des hommes tels que le célèbre musicographe Kornmüller, bénédictin, l'abbé Stein de Cologne, et tant d'autres comme Alban Stolz, suivi plus tard par le grand apo-

logiste, le Docteur Hettinger. Le premier soutint à plusieurs reprises, dans la feuille périodique *Cecilia*, que le chant ecclésiastique est principalement pour le peuple. Or, l'auteur rétracta plus tard ses propositions et tous ceux qui ont lu sa dissertation magistrale, couronnée en concours et ayant pour titre : *Die Musik beim Lit. Hochamt*, (*la musique à la Messe solen-*



Dr Franz Witt.

nelle, Flieg. Blatter 1873, nº 12), tous ceux-là, disons-nous, savent avec quelle précision il le fit (1). Monsieur

(1) Dans un aveu ingénu, qui peint l'homme, Witt assure (Aufrichtig gestanden), qu'à la lecture de ma brochure : « *Les Droits monarchiques du S. Siège en fait de Liturgie et de chant d'église* », (un résumé en avait été donné dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*), il n'a pu se défendre d'un sentiment de

l'abbé Stein publia une brochure qui eut un grand retentissement et un immense succès en Allemagne ; elle était intitulée : *La musique catholique, sa destination et son état actuel.* Cependant lui aussi donnait plus ou moins dans le faux, en accentuant trop la fin secondaire du chant. Mais dès qu'il sut que sa brochure allait être traduite par un Jésuite hollandais, l'auteur demanda lui-même au traducteur de vouloir bien rectifier et éclaircir les passages moins justes ayant rapport à notre question fondamentale, et on les réduisit à la double thèse que nous avons proposée d'après S. Alphonse.

Quand S. Thomas, (2^a 2^{ae}, 91), affirme que le chant est institué pour exciter la dévotion des faibles : *salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur ut* ANIMI INFIRMORUM *magis provocarentur ad devotionem*, il ne définit qu'imparfaitement le rôle du chant liturgique. C'est que l'objet en question ne s'étend pas pour le Docteur angélique au-delà de l'office ecclésiastique. Aussi voyons-nous son principal commentateur, le cardinal Cajetan, compléter S. Thomas par S. Thomas lui-même, en enchâssant le dit article dans le cadre des mêmes principes que nous avons appris de S. Alphonse. *Constat namque*, dit-il, *quod sonus inter divina* PARS DIVINI CULTUS EST *et pro solemnitate divini cultus adhibetur ab Ecclesia; et quia modo indebito colitur*

---

satisfaction personnelle, pour la bonne raison que voici : « Ich habe als Generalpraeses gegenuber den von zwei Seiten an mich heransturmenden Wogen des Streites das Schifflein der Caecil-Verein mit sicherer Hand « zwischen Scylla und Charybdis » hindurch geleitet ».

(*Flieg. Bl.* 1886. p. 22.).

Deus, quando sonus vani tantum ex intentione admiscentur loco solemnitatis ecclesiasticæ. Contrariatur autem talis actus ex suo genere DUPLICITER *cultui divino.* Et comme confirmation de ce qu'il avance, le célèbre commentateur renvoie à la question 93, a. 1, de la Somme. Puis examinant s'il est permis ou non d'employer une musique quelque peu vaine, avec la bonne intention de satisfaire la dévotion ou le goût des assistants, il répond ainsi : La bonne intention pourra bien excuser de péché mortel, mais non absolument de tout péché véniel. *Et quamvis pia intentio, ut scilicet per hujusmodi sonorum delectationem infirmorum valde aut malorum animi recreati attentius vacent divinis, alleviet dicta peccata, non tamen excusat totaliter...*

Commentant le même article de S. Thomas, Sylvius mutile le passage qui occasionne la difficulté et le réduit à la formule suivante : *Responsio tamen B. Thomæ dicentis salubriter esse institutum ut in divinas laudes cantus assumeretur, certa est et catholica.* Et parmi les raisons qu'il allègue à l'appui, voici celle qu'il donne en dernier lieu : *Ut perfectum obsequium Deo exhibeamus, mente et corpore.* (t. III, l. c.)

Après avoir posé ce principe : *cantus ecclesiasticus simul et ad Dei cultum institutus est et ad excitandum populum ad devotionem cum quadam reverentia et admiratione* (T. XIV, L. IV, C. IX, 2), et tout en admettant que le chant de l'*office ecclésiastique* peut avoir été institué *principaliter propter audientes vel ipsosmet canentes in choro,* Suarez ajoute néanmoins immédiatement : *quamvis enim semper principalis finis chori sit laus Dei et*

communis Ecclesiæ deprecatio et ad devotionem excitatio, juxta doctrinam D. Thomæ, 2ª 2ᵃᵉ, q. 83, a. 12 et q. 91 a. 1. — (Suarez l. c. nº 8). On le voit, les commentateurs ont tous pris à cœur de rectifier le passage de S. Thomas, qui, à ne prendre que la lettre, donnerait du chant ecclésiastique une notion inexacte et pourrait même le faire dévier de la voie qu'il doit suivre.

Nous voilà de nouveau devant l'axiome : *reverentia exhibenda, devotio ingerenda.* Oui, avant de viser à exciter la dévotion dans le peuple, le chant doit rendre à Dieu ce qui lui est dû, les hommages de dévotion du corps mystique du Christ ; il doit se faire l'organe symbolique, l'expression humaine des sentiments, des affections surhumaines et divinisées, dont la Sainte Église est animée dans sa Liturgie par l'union avec son Chef, l'Homme-Dieu. *Reverentia exhibenda.* Et quand il aura rempli, ou mieux, tout en remplissant cette tâche *prima primaria*, le chant aura atteint ou il atteindra sans peine sa seconde fin, qui est d'exciter la dévotion et l'admiration pour les merveilles du culte. C'est là encore une réflexion que j'emprunte à S. Alphonse. Après avoir dit à ses prêtres: *La poca divozione dei secolari non ha da esser regola della venerazione dovuta alla messa,* le Saint ajoute: *Inoltre rispondo che se i sacerdoti dicessero la messa colla riverenza e gravità richiesta, i secolari ben concepirebbero il respetto che si dee ad un sacrificio cosi sagrosanto... Il poco conto che si fa dà sacerdoti della riverenza dovuta alla messa è causa ch'ella sia disprezzata ancora dagli altri.* (Tom. III, p. 843).

Telle est donc la norme intrinsèque pour juger

objectivement de l'honnêteté de tout élément liturgique (1). A lui seul toutefois ce principe ne suffit pas. Bien que jugé d'après la règle exposée ci-dessus, le chant, quant à sa valeur liturgique, n'est encore que *in actu primo*. Il lui faut de plus un principe déterminant ou formel.

Dans le doute et la divergence d'opinions sur le caractère liturgique de telle ou telle forme de chant, faudra-t-il attendre que l'accord se fasse entre les enfants de l'Église, tous très bien intentionnés, du reste? Et puis, le dépôt de la tradition liturgique en fait de poésie et de chant est si vaste, si riche, qu'il n'y a que l'embarras du choix. Or, qui le fera ce choix? De plus, parmi tant de choses dignes du culte, les églises particulières ne peuvent manquer d'avoir des préférences louables pour telle ou telle cérémonie, tel ou tel chant. Qui devra et saura sauvegarder l'unité, ce premier bien de l'Église catholique? Enfin, puisque la Liturgie est le culte à l'état social, représentant le monde catholique comme société, ne faut-il pas qu'elle soit députée à cet effet par qui de droit?

Pour toutes ces raisons, en Liturgie, comme sur toute la ligne de la discipline ecclésiastique, il faut

(1) Quant aux instruments de musique, S. Alphonse soutient contre les hérétiques qu'on peut en faire un usage modéré. Luimême les admettait parfois, ce n'était pourtant que par exception. C'est ainsi que nous lisons dans sa vie que, le 3e dimanche de Juillet, la fête du T. S. Rédempteur fut célébrée : *con musica e pompa straordinaria* ; ce qu'il est permis d'entendre de l'usage des instruments de musique, surtout si l'on veut bien se souvenir d'une expression analogue du même biographe, quand il dit à propos du *Duetto, che da musici fè cantare*, car il s'agit ici d'un morceau de musique avec accompagnement d'instruments à cordes. Cette méthode du reste est conforme aux prescriptions de Benoît XIV et au Cérémonial révisé par Léon XIII.

une autorité suprême. Or une telle autorité est le privilège exclusif de l'Église romaine, Mère et Maîtresse de toutes les églises particulières; l'Église romaine, non de telle ou telle époque, mais l'Église romaine toujours actuelle et vivante sur le Siège Apostolique de Pierre, toujours douée de la même vigueur et de la même prudence, ayant au vingtième siècle de son existence, le même apanage d'*inerrance* et de puissance qu'à son berceau.

L'obéissance aux prescriptions liturgiques de l'Église fut toujours pour S. Alphonse une *lex Medorum et Persarum* de laquelle il n'y avait pas à se départir. Vous pourriez peut-être contester la nécessité, l'utilité, l'opportunité de telle ou telle forme adoptée ou rejetée par l'Église, qu'il s'agisse d'une rubrique, d'une formule de prière ou d'une forme de chant. N'importe, dit S. Alphonse, *la Chiesa ha ben potuto prescriverle, e noi siamo obbligati ad ubbidire*. (Conc. Trid. sess. XXII, nº 31). Voici comment il s'exprime à ce sujet aux membres de son Institut: Nos religieux observeront scrupuleusement, dans l'office et dans la messe, jusqu'aux moindres des rubriques et des cérémonies que l'Église prescrit dans le but de faire remplir dignement ces augustes fonctions. Par conséquent, en fils très soumis de l'Église, *come figli ubbidientissimi della Chiesa*, et embrasés du zèle de l'honneur divin, ils feront le plus grand cas de ces rubriques et les observeront avec toute l'exactitude possible. De plus, comme les sujets de notre Institut doivent exceller en ce point d'une manière particulière, ils apporteront un soin particulier à l'étude des rubriques. (Codex Reg., nº 379). A cette fin, le Fondateur prescrit aux siens, pour chaque premier lundi du mois, une académie de

rubriques, où la pratique doit être jointe à la théorie (Ibid. 380).

Le lecteur se souvient sans doute avec quelle sainte sévérité le pieux évêque maintenait ses prescriptions à l'égard de son clergé. Les réguliers eux-mêmes n'avaient aucune chance d'échapper à son œil vigilant. Il leur fit entendre que le privilège de l'exemption dont ils se prévalaient, ne l'empêchait pas de visiter leurs églises à cet effet, puisqu'en matière de réforme liturgique, il agissait comme délégué apostolique du Concile de Trente. Quant aux religieuses, elles lui donnèrent occasion de montrer comment il entendait l'ordre hiérarchique en matière d'obéissance. Le fait est trop intéressant pour que nous le passions sous silence. Mais avant de le rapporter, orientons-nous d'abord.

Dans le conflit de deux lois, qui se disputent l'obéissance en matière de discipline ecclésiastique ou religieuse, le chrétien, le clerc, le religieux est tenu d'obéir à la puissance la plus élevée. C'est un principe constant de droit, dit S. Alphonse, que l'inférieur n'a aucun pouvoir sur la loi du supérieur. *Lex superioris per inferiorem tolli non potest.* (Défense du Pouvoir suprême, C. IV, § 2).

Le droit d'interpréter la loi et d'en suspendre l'exécution, à des conditions bien précisées, loin d'infirmer le principe ne fait que le confirmer. (Cfr. Bouix. *De principiis juris canonici.* Sect. II, c. V.)

Cette subordination à garder dans la pratique de l'obéissance, cette obéissance hiérarchique, comme on peut l'appeler, est aussi fondée qu'éminemment pratique. Son importance de nos jours ressort de suite du fait, que le Concile du Vatican a senti le besoin de

l'élever au rang des dogmes d'un seul coup avec le dogme du magistère infaillible auquel elle est jointe et le dogme de la Primauté, dont elle est le corollaire (1).

Elle est aussi éminemment pratique, cette doctrine. S. Alphonse va nous l'apprendre. Mais, comme l'action, que nous avons en vue, suppose dans une certaine portion de l'Église une situation de choses, que les révolutions en Italie ont heureusement balayée, prenons d'abord quelques cas, dans le milieu où nous vivons.

Par exemple, voici un diocèse, où règne cet abus : à chaque Messe chantée, le célébrant passe, sans attendre, au *Gloria* et au *Credo* ou à d'autres parties de la Messe. Il poursuit à voix basse le *Dominus vobiscum* ainsi que les oraisons. Il se dispense lui-même des rubriques, qui lui prescrivent de suivre le chant du chœur à certaines cérémonies, telles que les inflexions de tête ou la génuflexion à l'*Incarnatus est*. Il devient ainsi cause que les chants du *Graduel* et de l'*Offertoire* doivent être omis, car le célébrant, dans son impatience, se trouve prêt à entonner l'Évangile ou la Préface. Supposé qu'un évêque ou un prélat régulier, alarmé d'un tel abus, dont il reste responsable devant Dieu et devant l'Église, mais craignant de ne pas pouvoir le déraciner d'un seul coup, oblige ses prêtres, de son autorité privée, à observer les rubriques les jours de grande solennité et à attendre alors la fin des chants susdits ; cette obligation contiendrait-elle une permission, une concession, une approbation tacite de pouvoir passer à ces parties liturgiques aux autres jours moins solennels ? — Pas

(1) Const. *Pastor æternus*. Cap. III.

le moins du monde. On pourrait être excusé, on n'est pas délié de l'obligation. (Theol. mor. L. I, Tract. II, c. I, Dub. III, nº 137).

Toujours celui qui, *salva prudentia*, observera la loi, seul au milieu des autres, fera acte d'*obéissance parfaite* au Siège Apostolique et en aura d'autant plus de mérite, qu'il aura davantage à vaincre le respect humain et à souffrir pour la bonne cause. Voilà ce que veut dire subordination hiérarchique.

Bien, dira-t-on, mais n'est-ce pas livrer le célébrant à la merci de messieurs les chantres qui pourront sans se gêner prolonger leurs chants outre mesure?

Oh non! Il n'y a qu'à descendre les degrés de la juridiction hiérarchique. Là, nous trouvons le recteur d'église muni de l'autorité immédiate sur les chantres et le chœur. A lui de bannir du jubé, de défendre aux chantres les messes théâtrales : c'est son devoir, un grave devoir ; et les chantres lui doivent soumission comme à leur supérieur immédiat. Mais aussi dans la sphère du licite, dans les limites de ce qui est permis en matière de chant et de musique, le recteur d'église a ses droits: il a *le droit de sa volonté*. Il peut disposer et régler *ad arbitrium suum*; d'après sa volonté, non, sans doute, dans le sens banal de caprice ou de fantaisie, mais dans le sens canonique de: l'*arbitrium sanæ mentis et viri prudentis*, c'est-à-dire la volonté fondée sur quelque raison pratique d'utilité. D'après ce principe, le recteur d'église a le droit de défendre les messes trop longues, même — remarquez bien — les messes d'un caractère, pour le reste, de tout point artistique et liturgique. Les défenseurs du chant ecclésiastique les plus sympathiques et les plus intéressés n'hésitent aucunement à reconnaître ce droit. Et, si

leurs compositions musicales laissaient à désirer sur ce point, ils seraient les premiers à s'accuser, d'après le *justus prior accusator sui.*

« Arrière », s'écrie ici le premier, le réformateur énergique du chant ecclésiastique, le Dr Witt : « arrière les messes trop longues ; qu'elles soient de Palestrina, de Witt ou de Haller » ! A fortiori alors, dirons-nous, arrière les messes trois fois antiliturgiques et par la longueur et par la mutilation du texte et par le caractère mondain du chant !

Voilà les droits que nous reconnaissons aux recteurs d'église sur les artistes-musiciens.

Cela admis, nous remontons l'échelle de l'autorité, et nous affirmons avec une nouvelle assurance, que, s'ils ne veulent pas user de leur droit à prescrire des compositions relativement courtes, ils restent soumis à l'autorité liturgique, qui leur est supérieure et doivent s'incliner. « Si musici protrahent longius *Kyrie* cantum, clerus sedebit ». (Martinucci, Manuale Cæremoniarum. L. I, C. III, n° 59). Ce point regarde surtout le moment solennel de la Consécration. Chorus prosequitur cantum usque ad *Benedictus qui venit* etc. exclusive ; quo finito et NON PRIUS elevatur sacramentum (Cærem. Ep. L. II, C. VIII).

Et pourquoi cette rubrique? Pour offrir à la divine Hostie l'acte du culte tout à la fois le plus naturel et le plus sublime : l'acte d'adoration dans le silence et par le silence. Tunc silet chorus et cum aliis adorat (l. c.) ; réalisant alors le premier verset du Psaume 64, comme porte la version de S. Jérôme : Te decet hymnus, Deus, in Sion : tibi silentium laus in Sion (Bellarminus, Comment. in Ps.). Ce silence, préparé par le contraste du chant triomphal de l'*Hosanna,* est l'expression la

plus naturelle et la plus sublime de l'étonnement, où la créature se sent jetée à la vue des merveilles opérées par les paroles de la Consécration (voir le Père Jacques Nouet, l'homme d'oraison, II, Liv. VI, Entretien IV; et S. Alphonse, Gratiarum actio post Missam, première série, premier jour).

La théologie positive donne ici la main à la mystique, quand elle soumet à la controverse le désordre plus ou moins grand, qu'il y aurait pour le prêtre à se permettre pendant ce moment adorable « *la dévotion inopportune* » d'une oraison jaculatoire. (Sacræ Liturgiæ Praxis, De Herdt, I. p. I, n° 2).

Si l'orgue se fait entendre à l'Élévation: « Organum vero si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est ». (Cærem. Ep. l. c.); ce n'est point dans l'intention de manquer à cet hommage, mais plutôt pour avertir les fidèles dispersés dans les nefs du moment précis de l'Élévation, et les disposer en même temps à l'adoration par la suavité de l'harmonie et la pieuse gravité du rythme.

Dès lors on peut juger de l'importance de cette rubrique, indépendamment de l'obéissance ecclésiastique, fondée qu'elle est sur l'ordre divino-naturel.

Autre cas.

La volonté du Siège Apostolique est d'en venir à l'unité liturgique du chant et cela, — c'est son droit, — uniquement dans la forme romaine.

Supposé qu'un évêque ou un prélat religieux, voulant donner l'exemple de la subordination hiérarchique, use de son autorité et rende l'usage des formules romaines obligatoire, mais seulement pour une certaine catégorie de ses prêtres, p. e. d'un tel âge. S'ensuit-il, que pour les autres, qui ne sont pas astreints

par la volonté préceptive de l'évêque ou de leur supérieur, la matière d'obéissance n'existe pas? — Nullement. Ces prêtres plus âgés, en se conformant aux désirs du S. Siège, accomplissent un acte parfait de cette obéissance, qu'ils ont promise à leur ordination et renouvelée, s'ils sont religieux, à leur profession religieuse.

On voit par ces exemples la valeur pratique de cette doctrine, dont le Concile du Vatican a enrichi l'Église. Elle gourmande notre lâcheté, qui se ménage des retranchements sous divers prétextes: tantôt parce que le Pape ne commande pas, quoique son désir efficace soit connu ; tantôt parce que l'autorité constituée immédiatement sur nous ne le commande pas non plus; ou, prétexte plus spécieux, parce que par modestie nous ne voulons pas prendre les devants sur nos supérieurs ou nos confrères; qui sait? peut-être en viendrons-nous encore à considérer cette conduite comme devoir: prudence, modestie, ce sont certainement des motifs des plus honnêtes, pourvu qu'on n'y fasse pas appel pour couvrir sa faiblesse. Car ces deux vertus, pour atteindre leur essence et ne pas être seulement un semblant de vertu, avant tout supposent et requièrent la force d'âme. « Reste donc toujours ce principe incontestable », conclurons-nous avec D. Guéranger, « que nul supérieur ne peut réclamer l'obéissance de ceux auxquels il commande, qu'en vertu d'un droit; et cet autre principe non moins absolu que le droit enlevé à la puissance inférieure par la puissance supérieure, a cessé d'exister. Sans doute, les particuliers n'ont point à juger de la conscience de ceux que la volonté divine a placés au-dessus d'eux; ils se rendraient même gravement coupables, s'ils osaient prendre prétexte des

fautes de leurs chefs, en certains détails, pour leur dénier l'obéissance qu'ils leur doivent. Mais il est des points qui atteignent la conscience de chaque particulier et dans l'appréciation desquels le particulier a non seulement le droit, mais encore *le devoir d'examiner s'il peut obéir*. S'il est en doute sur le sens et sur l'étendue de la loi générale, qu'il continue d'obéir à la loi particulière qui le presse. Si le doute a cessé, il est par là même averti que l'unique devoir pour lui est d'être soumis à la loi générale ». (3e lettre à Mgr l'évêque d'Orléans, Instit. tom. IV, polém. litt. p. 478) (1).

Cette doctrine, que l'illustre Restaurateur de la Liturgie romaine en France avait dû revendiquer pour le S. Siège bien des années avant le Concile du Vatican, S. Alphonse la connaissait et sut l'appliquer à la réforme du chant ecclésiastique, mais, comme nous l'avons insinué, dans une sphère encore plus restreinte que lui, dans un ordre de relations encore plus délicates, nous voulons dire en matière d'obéissance religieuse.

Voici donc le fait.

Dans un couvent de Foggia, dit *della Annunziata*,

---

(1) Nec dico, dit S. Bernard, a subditis mandata præpositorum esse dijudicanda, ubi nil juberi deprehenditur divinis contrarium institutis, sed necessariam assero et prudentiam, qua advertatur si quid adversatur ; et libertatem, qua et ingenue contemnatur. (Ep. VII, Ad Adam monachum, de discretione obedientiæ).

Et le même S. Docteur dit ailleurs :

[De lege] quam vel authentica scriptura tradiderit vel ratio manifesta probaverit, de hujusmodi nec præceptor expectandus nec prohibitor auscultandus. (De præcepto et de disp. C. IX, n° 21).

l'abbesse voulut revenir au chant figuré théâtral qui avait été abandonné, grâce aux fortes remontrances que le Père Alphonse avait adressées à ce sujet à la communauté, pendant la retraite annuelle prêchée l'année précédente, 1746. Pour arriver plus sûrement à leur but, l'abbesse et celles qui étaient de son parti, envoyèrent une requête à la Sacrée Congrégation des Évêques et Réguliers. Entre temps, paraît-il, l'abbesse commença à imposer le chant prohibé, ce qui mit nécessairement dans l'embarras les consciences des religieuses fidèles. L'une d'elles en informa S. Alphonse et lui demanda conseil. La réponse ne se fit pas attendre: *Rispondo alla vostra... Al canto non siete obbligata di ubbidire.*

Sur quoi se fondait cette solution, en apparence sinon hardie, du moins surprenante dans la bouche de celui qui disait de lui-même qu'il n'était pas sévère en fait d'opinion, mais très rigoureux en fait d'obéissance? C'est qu'une double loi supérieure faisait cesser l'obligation d'obéir au précepte de l'autorité inférieure. D'abord la loi naturelle défendait une chose qui, *datis circumstantiis*, devenait une occasion prochaine de péchés et d'infractions à la Règle. C'est ce que S. Alphonse avait clairement démontré, pour le cas en question, pendant la retraite prêchée, et ce qu'il avait de nouveau confirmé et éclairci dans une lettre adressée peu après à la communauté (1). De plus, en vertu de

(1) Cette lettre est trop caractéristique pour que nous n'en citions pas tout ce qui touche à notre sujet. La voici :

Très révérende Mère Abbesse et mes chères Sœurs,

Depuis que nous avons eu, malgré notre indignité, l'honneur de donner à votre pieuse communauté les exercices spirituels, nous avons entendu dire que plusieurs de nos assertions avaient

la double autorité de juridiction et de domination qu'il a sur l'état religieux, le S. Siège avait formellement interdit aux religieuses l'usage du chant figuré. En présence de cette double loi, S. Alphonse pouvait-il donner une meilleure solution? Rien d'étonnant donc, rien de hardi dans sa réponse. Et pourtant combien de confesseurs auraient parlé autrement qu'Alphonse! Combien, sous de spécieux prétextes ou aveuglés par de multiples préjugés, tels que ceux dont étaient imbues, sans le savoir, et l'abbesse et ses religieuses, ou par crainte peut-être de faire enfreindre l'obéissance à leur pénitente, combien, disons-nous, auraient reculé devant cette conclusion pratique? S. Alphonse, lui, n'hésita pas.

été peu ou mal comprises. C'est pourquoi, pour l'honneur de la vérité et pour l'acquit de notre conscience, nous croyons devoir noter par écrit ce que nous avons dit, soit du chant figuré, soit des dépenses particulières faites par les officières.

Sur le premier point, nous disons que le chant figuré ne convient nullement à des personnes religieuses, et beaucoup moins encore à des vierges consacrées à Dieu. Les Règles des ordres religieux les plus saints en font foi, et si pareil usage est en vigueur en quelque monastère, on le condamne communément comme un abus. Si l'on considère ensuite les circonstances qui l'accompagnent, on voit qu'il est moralement impossible qu'il n'entraîne pas à quelque péché, à raison des sollicitudes, des vanités, des distractions, des dépenses, des inobservances qu'il provoque; sans parler d'autres désordres qui en dérivent inévitablement au dedans et au dehors du monastère. Le péché peut être plus ou moins grave selon le degré des inconvénients qui en résultent; mais, d'après ce que l'on dit généralement dans Foggia et au dehors, ces inconvénients, chez vous, n'étaient pas en petit nombre...

Du reste, nous ne prétendons pas rendre des oracles ni faire les docteurs, nous avons parlé uniquement pour l'acquit de notre conscience et pour pratiquer l'obéissance due aux ordres du Vicaire de Jésus-Christ.

(Corresp. génér. année 1746).

Soit dit en passant, dans ce détail vraiment précieux pour nous, est-ce que S. Alphonse, bien qu'au début de sa carrière d'écrivain théologien, ne nous apparaît pas déjà comme un moraliste supérieur au commun de ses contemporains? *Ego remansi propheta Domini solus* (III RR. 18), aurait-il pu dire avec le prophète Élie, lorsque le peuple de Dieu ayant abandonné le culte de Jéhovah pour suivre Baal, les cent autres prophètes, sauvés par Abdias, se tinrent cachés dans le désert.

Mais poursuivons. S. Alphonse ne se contente pas d'avoir donné son avis. Des intérêts majeurs lui commandent d'agir, et d'agir promptement: le bien des âmes scandalisées, l'honneur de la religion et surtout le respect des lois ecclésiastiques (1). Il ne permettra pas que son avis reste sans effet. Que faire alors? Prendre une mesure radicale : prévenir la Sacrée Congrégation à qui l'on veut extorquer une permission illicite.

Il enjoint donc à la sœur d'écrire elle-même. Mais, ciel ! comment s'y prendra-t-elle, cette âme timide? La matière à traiter lui est si étrangère! S. Alphonse lui dicte mot pour mot la formule de la supplique. — Mais comment la fera-t-elle parvenir à son adresse, puisque la Règle défend d'envoyer des lettres avant de les avoir montrées à la Supérieure? Et puis cette lettre, comment l'affranchira-t-elle? S. Alphonse tranche toutes ces difficultés; la sœur enverra sa supplique à Sœur Céleste Crostarosa, dont il connaît depuis long-

(1) *Del resto, non presumiamo noi di far sentenze nè fare i maëstri, ma solo abbiamo parlato per discaricare la nostra coscienza col prestare quell' obbedienza che si deve agli ordini del Vicario di Gesù Cristo.* (Lett. loc. cit.)

temps l'intrépidité d'âme quand il s'agit de la gloire de Dieu... (1).

C'est bien là la doctrine mise en action.

On peut maintenant juger si S. Alphonse a suivi et fait suivre cette obéissance hiérarchique, dont nous avons montré la valeur théologique et l'importance pratique. On peut voir si, dans sa réforme musicale, il a fait preuve de ce caractère distinctif des véritables enfants de l'Église, s'il a devancé notre temps par un dévouement sans bornes au Siège Apostolique, en lui offrant le tribut de son génie, de son ardeur, de son intrépidité, de son sens pratique à inventer les moyens

(1) Cette lettre aussi est trop charmante pour ne pas être citée en entier. La voici :

Je réponds à votre lettre. Vous n'êtes pas obligée d'obéir en ce qui concerne le chant figuré; car la Sacrée Congrégation interdirait sûrement ce chant maudit, si elle savait tout. Mais puisque l'enfer suscite tant d'obstacles pour reprendre ses droits sur ce point, pourquoi ne feriez-vous pas, vous, quelque chose pour Jésus-Christ? Je vous conseillerais d'adresser secrètement une nouvelle lettre à la Sacrée Congrégation, vous et Sœur Marie Crucifiée, ou vous seule, et vous y exposeriez les faits comme il suit: « Le chant figuré vient d'être aboli dans notre monastère ; il en résultait en effet d'innombrables désordres dans les monastères de Foggia, à raison des maîtres qu'il fallait appeler, des repas et des rafraîchissements qu'à son occasion l'on donnait aux séculiers, en particulier pendant la Semaine sainte ; sans parler des distractions causées aux religieuses, de la vanité que ce chant provoquait, des dépenses, des manquements à la règle et autres inconvénients qu'il entraînait à sa suite. Or, nous avons appris que l'on a écrit à la Sacrée Congrégation pour faire lever la défense susdite. Mais peut-être n'a-t-on pas exposé tous les abus que nous venons d'énumérer. C'est pourquoi, pour obéir à notre conscience et pour procurer l'honneur de Jésus-Christ, nous avons cru devoir vous signaler les désordres qui en résultaient et qui ont soulevé à Foggia et hors de Foggia d'universels murmures ; et cela, pour que Vos Éminences (*car il faut parler au pluriel*), loin de permettre ce chant, comme on le leur demande, l'interdissent au contraire formellement et pour toujours ».

et de son esprit ingénieux dans l'emploi de saintes industries pour surmonter les obstacles. Il nous semble que si, à l'époque où S. Alphonse fut déclaré Docteur de l'Église, en 1871, la question du chant avait aussi vivement intéressé le monde chrétien, qu'elle le fait aujourd'hui, on n'aurait pas manqué de relever tant de rapports qui rattachent notre S. Docteur à la réforme musicale de nos jours.

A nous donc de suivre le S. Docteur ou plutôt l'Apôtre sur le terrain pratique. *Est tempus loquendi et tempus obediendi*, disait S. Alphonse dans une certaine occasion, c'est-à-dire pour expliquer sa pensée : « Le temps de parler, de discuter est passé, tout cela est perte de temps ; c'est maintenant le temps d'obéir, le temps d'agir en suivant la direction de

---

Terminez la supplique par ces mots : *Les soussignées reconnaissantes prieront Dieu de vous récompenser.*

La supplique doit porter en tête : *Éminentissimes Seigneurs.*

Elle doit ensuite débuter en ces termes : *Sœur Marie-Céleste Poppa et Sœur Marie-Crucifiée Petitto, religieuses professes du monastère de l'Annonciade à Foggia, ont l'honneur d'exposer à Vos Éminences les faits suivants : L'usage du chant figuré a été aboli dernièrement dans notre monastère,* etc., comme ci-dessus.

Sur l'enveloppe, on écrit :

A l'Éminentissime Seigneur,

Le Cardinal Préfet de la Congrégation des Évêques et Réguliers. — Rome.

Envoyez ensuite secrètement votre lettre à Sœur Marie-Céleste du Très-Saint-Sauveur, pour qu'elle la fasse affranchir à la poste au prix de deux ou trois grains (grana); dites-lui d'ailleurs de ma part qu'il s'agit d'une affaire très importante pour la gloire de Dieu.

Cette démarche vous coûte ; mais n'hésitez pas ; faites-la, et si vous devez souffrir à son occasion, souffrez pour l'amour de Jésus-Christ. Sinon, la réponse une fois venue de Rome et ce criant abus une fois rétabli, peut-être n'y pourrez-vous plus porter remède, et vous en garderez un continuel remords.

(Corresp. génér., année 1747).

l'obéissance ecclésiastique ». Le programme d'action, comme nous l'avons dit au début, est tout fait.

Nous n'avons plus à discuter sur les formules grégoriennes ; nous savons que pour les offices ecclésiastiques strictement liturgiques, c'est le chant romain et nul autre, qu'il faut préférer et choisir *in tempore opportuno*, « résolu toujours, avec Dom Guéranger, d'accepter comme le meilleur tout ce qui vient de la Chaire Suprême sur laquelle Pierre vit et parle à jamais ». (Inst. I, p. 377).

En dehors de la Messe et de l'Office, les textes anciens et leurs admirables formules de chant ne sont défendus ni par le droit, ni par des raisons de convenance. L'exécution de ces mélodies de l'antiquité au temps et au lieu voulu, forme un musée vivant d'incomparables richesses artistiques que l'Église conserve dans le dépôt de la tradition et qu'elle expose volontiers aux génies musicaux comme une source intarissable de nouvelles inspirations.

Nous n'avons non plus à discuter sur les formes du chant figuré, ni sur leur légitimité ni sur leur opportunité. L'approbation de l'autorité ecclésiastique sous ce double rapport nous suffit. Nous n'avons non plus à réprouver le chant ou la musique dite chromatique, pourvu qu'elle tâche de répondre aux exigences du véritable progrès en gardant l'affinité avec les formes léguées par les âges antérieurs.

Entre ces lignes, marquées avec autant de grandeur que de netteté par les derniers actes du S. Siège, assez de jeu et de mouvement est laissé aux goûts personnels, aux appréciations privées ; et cela sans dommage pour l'œuvre de la réforme, si nous savons subordonner l'accessoire au principal.

L'obéissance ecclésiastique, portée jusqu'au dévouement, est de nos jours, semble-t-il, un signe particulier de prédestination. Et ce n'est pas sans quelque raison, puisque cette obéissance et cette soumission spéciale envers le S. Pontife compte, d'après Benoît XIV, parmi les signes sur lesquels on peut fonder un jugement solide touchant à l'héroïsme de la foi des serviteurs de Dieu. (De Beat. L. III, c. 23).

Mais, après tout, pour que cette obéissance soit ce gage de salut assuré, il faut qu'elle soit marquée du sceau de la croix, qu'elle soit fondée sur le sacrifice, sur l'abnégation, au moins en préparation d'esprit et en disposition de cœur. Sans ce fondement surnaturel, on peut s'enthousiasmer et s'extasier devant cette Église toujours ancienne et toujours nouvelle, et néanmoins faillir quand il s'agit de la reconnaître, cette Église, dans tel siècle, dans tel Pape, dans telle Congrégation romaine, sous tel Cardinal-Préfet, dans tel décret, le seul peut-être, qui de toute notre vie vienne — Dieu en soit béni ! — nous gêner et réclamer quelque chose de notre âme. L'histoire ecclésiastique de notre siècle nous a appris et nous apprend encore tous les jours comment on peut s'illusionner sur son dévouement et partant combien nous devons être circonspects à l'égard de nos propres idées, pour ne pas tomber dans les pièges de l'amour-propre.

Les sacrifices que S. Alphonse a dû immoler à cette obéissance, lui ont conquis une place à part parmi les Saints eux-mêmes. C'est ce que constate le Procès de Béatification. *Quamquam pii omnes sanctique viri summum Romanum Pontificem debita veneratione sint prosecuti, ut tamen stella differt a stella, inter cœteros* (Sanctos) *hoc laudis genere*

micat sacer antistes Alphonsus Maria de Liguorio. Le soin jaloux, qu'il apportait à s'informer exactement des résolutions du S. Siège et à s'y conformer lui a valu cet autre éloge : *Prœter illam, cœteris sanctis communem, heroïcam animi demissionem, obsequium et obedientiam, qua Romani Pontificis venerabatur decreta, jussis obtemperabat*, etc (1). Il la pratiquait cette obéissance comme théologien, comme supérieur d'ordre, comme évêque : en cette matière, la vie du Saint abonde en traits édifiants et se résume dans la devise, empruntée aux Capitulaires de Charlemagne : « Honorons le Siège Romain et Apostolique, de sorte que nous acceptions et supportions avec une pieuse dévotion le joug que nous imposerait ce Saint-Siège, fût-il à peine tolérable ». « Honoremus Romanam et Apostolicam Sedem,... ut licet vix ferendum ab illa Sancta Sede imponatur jugum, feramus et pia devotione toleremus ». (Défense du Pouvoir suprême, ch. VI).

Si donc nous aussi, nous voulons servir l'Église en serviteurs fidèles, sachons rester à notre place et garder cette subordination envers ceux, à qui seuls incombe la charge d'enseigner et de diriger et qui nous font l'honneur de nous appeler comme coopérateurs soit par la parole soit par la plume.

Certes, il n'appartient pas aux évêques et aux prélats religieux de décider sur les questions controversées du domaine de l'Église ni à imposer des pratiques non sanctionnées par Elle ; mais — faire adhérer à des opinions certaines, écarter tout ce qui ne sert qu'à embrouiller des vérités acquises, suivre et, par des mesures disciplinaires, faire suivre la voie clairement indiquée par le Siège Apostolique, blâmant ici la

(1) Vol I. summ. et vol. II. Inform. super virt.

tiédeur ou réprimant ailleurs une activité, qui toute louable en soi, court en dehors du chemin et ne sert qu'à ralentir *hic et nunc* le mouvement vers l'unité romaine ; condamner les schismes entre les enfants de l'Église, à l'exemple de Saint Paul : *ego quidem Pauli, ego autem Apollo, ego vero Cephæ* (I ad Cor.), ou, comme on dirait en langage moderne, les partis des *Céphasistes,* des *Apollonistes,* des *Paulinistes* ; veiller sur le *pruritus novitatis*, et soumettre nos découvertes au régime Horatien, au *nonum prematur in annum* : tout cela peut être, de la part de nos supérieurs respectifs, œuvre de souveraine prudence et de prudente souveraineté.

La réforme liturgico-musicale, basée sur le double fondement théologique, dirigée et pratiquée dans cet ordre hiérarchique, comme nous venons de l'exposer, ne peut manquer de porter au sein de l'Église des fruits bien au delà de sa sphère d'action. Elle aidera puissamment à faire revivre parmi les chrétiens aussi bien que parmi les hommes du sanctuaire ce *sens catholique, cet esprit de vraie piété,* dont les Pères du dernier Concile œcuménique déplorent la perte de nos jours par la contagion des doctrines rationalistes, par lesquelles les nôtres ne se sont que trop facilement laissé influencer, et par l'abandon des Règles sacrées du Concile de Trente, dont nous avons revendiqué les sains principes après et avec notre saint Docteur (1).

(1) Hac porro impietate circumquaque grassante, infeliciter contigit ut plures etiam e catholicæ Ecclesiæ filiis *a via veræ pietatis* aberrarent, in iisque, diminutis paulatim veritatibus, *sensus catholicus* attenuaretur.

... Mala gravissima inde potissimum orta quod ejusdem sacrosanctæ Synodi [Trid]. apud permultos vel auctoritas contempta, vel sapientissima neglecta fuere decreta.

(Concil. Vatic. præamb.)

CONCLUSION.

Résumons notre travail. S. Alphonse a-t-il été le réformateur du chant ecclésiastique? Oui, il l'a été si, en fait de chant liturgique, il a visé moins à créer du nouveau qu'à revenir à la forme antique, comme l'implique le mot *reformatio* ; il l'a été s'il a su tempérer les lois anciennes et adapter les formes antiques aux nouvelles exigences disciplinaires et liturgico-artistiques; il l'a été enfin si, dans l'un et l'autre cas, il a été guidé par des principes reconnus comme les seuls véritables.

Or, S. Alphonse a rempli toutes ces conditions. Il a d'abord rappelé pratiquement le *revertimini ad fontem S. Gregorii,* revenez au chant grégorien, chant le plus ancien, le plus populaire et le plus beau. Ensuite, en vrai Docteur de l'Église, *qui profert de thesauro suo nova et vetera*, Alphonse, en fouillant le trésor ecclésiastique, a retrouvé cette perle théologique du Concile de Trente : *reverentia exhibenda et veneratio ingerenda* ; il l'a repolie, cette perle précieuse et l'a de nouveau incrustée dans le diadème de la Liturgie. S. Alphonse a par là donné au chant la base inébranlable du dogme. De plus, à son autorité de Docteur joignant sa compétence d'artiste, il a, dans une notion exacte, doté le dépôt liturgico-musical d'un chant figuré digne de devenir le compagnon du chant de l'antiquité, je veux dire du plain-chant. Enfin, à tout cela, il a ajouté dans sa

personne des exemples aussi dignes d'être imités qu'ils sont admirables.

Que pouvons-nous donc désirer encore pour conclure que S. Alphonse a été un réformateur du chant ecclésiastique ?

L'Italie prépare dans son sein une grande réforme musicale; témoin le concert magnifique des lettres pastorales de l'épiscopat, dans lesquelles la lucidité de la doctrine le dispute à la vigueur disciplinaire; témoins ces nombreux artistes-musiciens, qui de grand cœur suivent ou ont déjà prévenu la direction de l'épiscopat. Nous avons nommé les De Santi, les Bonuzzi, les Bossi, les Tebaldini, les Galignani, les Capocci, les Terrabugio, les Mattioli, les Botazzo, les Landriani, les Tonizzi, les Ravanello, les Perosi, etc.

Eh bien ! dans cet ébranlement général en faveur du vrai chant sacré, quoi de plus naturel que de tourner les regards vers S. Alphonse, comme vers l'ange tutélaire de la grande œuvre qu'on a entreprise, et de se l'associer comme protecteur, comme modèle, en un mot comme le patron-né de la réforme musicale ? Sous les auspices d'un tel compatriote, l'Italie ne manquera pas de reconquérir la place qu'elle occupait jadis parmi les nations européennes, au temps des Grégoire, des Palestrina, des Scarlatti. Alors les fils du Nord, justement fiers d'avoir donné le branle à la réforme, céderont avec joie la place d'honneur à leurs frères du Midi, heureux d'être vaincus par ceux-là mêmes qu'ils auront provoqués à une si noble et si sainte émulation.

J. Bogaerts, C. SS. R.

Rotterdam (Hollande).
Fête de S. Alphonse, 2 Août 1898.

APPENDICE II.

Paroles du Chant de la Passion
de
Saint Alphonse de Liguori
en Allemand, Anglais et Hollandais.

DIE SEELE UND DER ERLÖSER

RECITATIV.

Ungerechter, feiler Richter,
Mehr als einmal, vielmal hast du
Ohne Schuld befunden meinen Heiland
Und jetzt sprichst du doch das Urtheil:
Schuldig soll am Kreuz er sterben!
O Barbar! welch' Nutzen bracht' es
Ihn zur Geissel zu verdammen,
Wenn du später ihn dem Tode weihtest.
War's nicht besser, o du hättest
Bei dem ersten Schreien seiner Feinde
Ihn zu jenem Tod verurtheilt,
Dem, o Schurke! du ihn jetzo übergeben.
Aber ach! welch trauervollen
Lärm von Waffen, Rufen, Schluchzen
Hör' ich jetzt so wirr erschallen?
Und was will der Klang wohl deuten,
Der den Tod nnd Trauer scheint zu bergen?
Wehe mir? Posaunen sind's, die laut verkünden,
Das mein Herr verurtheilt ist zum Tode!
Aber, o mein Gott! o seht (wie leidvoll)
Meinen Jesus schmerzgebeuget,
Ganz vom Blute überronnen, schwanken Schrittes,
Kaum vermag er mehr zu gehen
Und sein heilig Blut in schweren Tropfen
Zeichnet dort den Boden, wo sein Fuss hinschreitet.
Ein gewaltig schwerer Kreuzesbalken
Drücket seine wunden und zerschlag'nen Schultern,
Und die Krone schmerzlich grausig
Von gespitzten Dornen dicht geflochten
Schlingt sich um das Haupt, das wir anbeten.
O, Du Herr! ja wohl die Liebe
Macht zum König Dich der Schmach, der Schmerzen!

DUETT.

Jesus! wohin gehst Du, sprich? —
Sterben will ich geh'n für dich. —
Wie, mein lieber Gott, für mich
Willst Du hin zum Tode schreiten?
Lass', o lass' mich Dich begleiten;
Mit Dir sterben will auch ich. —
Bleibe und erwäg' in Frieden,
Wie ich dich geliebt so sehr
Und wenn ich im Tod verschieden,
Dann vergiss mich nimmermehr. —
Bleibe denn, Geliebte, hier,
Und zum treuen Liebeszeichen
Sollst du ganz dein Herz mir reichen
Und die Treue wahren mir. —
Ja, mein Schatz, mein Gut, ich gebe
Dir mein Herz, nur Dir allein,
Gänzlich, wie ich bin und lebe,
Bin ich, o mein König, Dein! —

THE SOUL AND THE REDEEMER.

RECITATIVE.

The Soul.

O judge, unrighteous and unjust,
Not once, nor twice alone,
Hast thou pronounced my Saviour guiltless ;
And now do'st thou condemn Him
To die a felon's death, upon the Cross ?
Cruel ! what could be thy pretence
First to condemn Him to the scourge
And after all to sentence Him to death ?
Better when first the rabble cried against Him
Hadst thou at once decreed He was to die.
Unhappy fool ! thou knowest not what thou do'st.
But ah ! what noise confused
Of arms, and shrieks, and woe,
Falls on my ear ? and what may be
This sound funereal and sad ?
Alas ! it is the trumpet's note ;
Perchance it tells abroad the condemnation
Of my dear Lord to death.
But oh ! my God ! behold (what grief),
Jesus o'erwhelmed with woe,
Dripping with blood, His faltering limbs
Scarce drags along, and all the while
He prints the ground, where'er He plants His foot,
With God's own Blood !
With what a weight, the cross
Crushes His bruised and furrowed back !
How deep they prick, those thorns,
Which, for a crown, surround
His venerable Head !
'Tis love, O Lord, alone
Hath crowned Thee King of sorrows and of scorn.

DUET.

The Soul.

Where, O my Jesus, do'st Thou go ?

The Redeemer.

I go to die for Thee.

The Soul.

If then, my dearest God,
Thou goest to die for me,
I, too, desire, my God,
To go and die for Thee.

The Redeemer.

Bide thou in peace, but understand
The love I bear to thee,
When I am dead, O then, for love,
Do thou remember Me.

Bide thou in peace, beloved one,
And for thy pledge of love
Give Me thy whole heart,
And keep thy faith with Me.

The Soul.

Yes, O my Treasure, and my Love,
I give my heart to Thee,
All that I am, and all I have,
My King, I give to Thee.

BEURTZANG
TUSSCHEN DE ZIEL EN DEN VERLOSSER.

Gij, Rechter, laf en slecht,
Hoe durft gij voor de scharen
Herhaaldelijk mijn God van misdaad vrij verklaren,
En dan Hem als oproer'gen knecht
Verwijzen tot den dood, aan 't kruishout vastgehecht!
Barbaar, waartoe met geeselriemen
Dat teedre vleesch doorstriemen,
Zoo gij Hem toch daarop ten wreeden dood verwijst?
't Waar beter dan geweest, zoodra de moordkreet rijst,
Hem tot dien dood te doemen,
Dien, booswicht, gij Hem schuldig durft te noemen.

Maar ach! wat woest gedruis,
Wat schreeuwen, zwaardrinkinken,
Wat krijten hoor ik klinken.

Wat somber doodsch gerucht
Weergalmt daar door de lucht!

Ai mij, dat is de doodstrompet!
Licht gaat men 't vonnis lezen,
Waardoor mijn God en Heer
Ter doodstraf wordt verwezen.

Maar, — ach mijn God! — ziedaar, hoe afgepijnd,
Ach bittre smart! mijn Jezus zelf verschijnt!
En bloedend en met wankle schreden
Kan Hij, ach! nauwlijks verder treden.
En teekent, waar Hij zet den voet,
Den weg met goddlijk bloed.
Het zware kruis, zijn schouders opgelegd,
Drukt kneuzend Hem ter neer. Een doornenkroon omvlecht,
O wat barbaarsche kroning!
't Eerwaardig hoofd van mijnen God. —
Mijn Jezus, liefde zalft U koning,
Maar koning, ach! van smaad en bittren spot! —

Waarheen, mijn Jezus, ach waarheen?

DE VERLOSSER.

Ik ga ter dood voor U.

DE ZIEL.

Waarheen?

DE VERLOSSER.

Ik ga ter dood voor U.

DE ZIEL.

Voor mij ter kruisdood snellen ?
O liefde, maatloos groot !
Dan wil ik U verzellen,
Dan ga 'k met U ter dood.

DE VERLOSSER.

Neen, blijf !
Houd in uw hart geschreven
De liefde van uw Heer ;
En na mijn smartvol sneven
Vergeet mij dan niet meer.

DE ZIEL.

Waar wilt Gij henensnellen ?
O laat mij U verzellen !

DE VERLOSSER.

Neen, blijf !

DE ZIEL.

O liefde, maatloos groot !
Ik ijl met U ter dood.

DE VERLOSSER.

Ik geef voor U mijn leven.
Maar na mijn smartvol sneven
Vergeet mij dan niet meer !

DE ZIEL.

Ik sterf voor U, o Heer !

DE VERLOSSER.

Blijf, dierb're, blijf in vrede,
Bemin mij meer en meer,
Wijd mij geheel uw harte
En neem het nimmer weer.

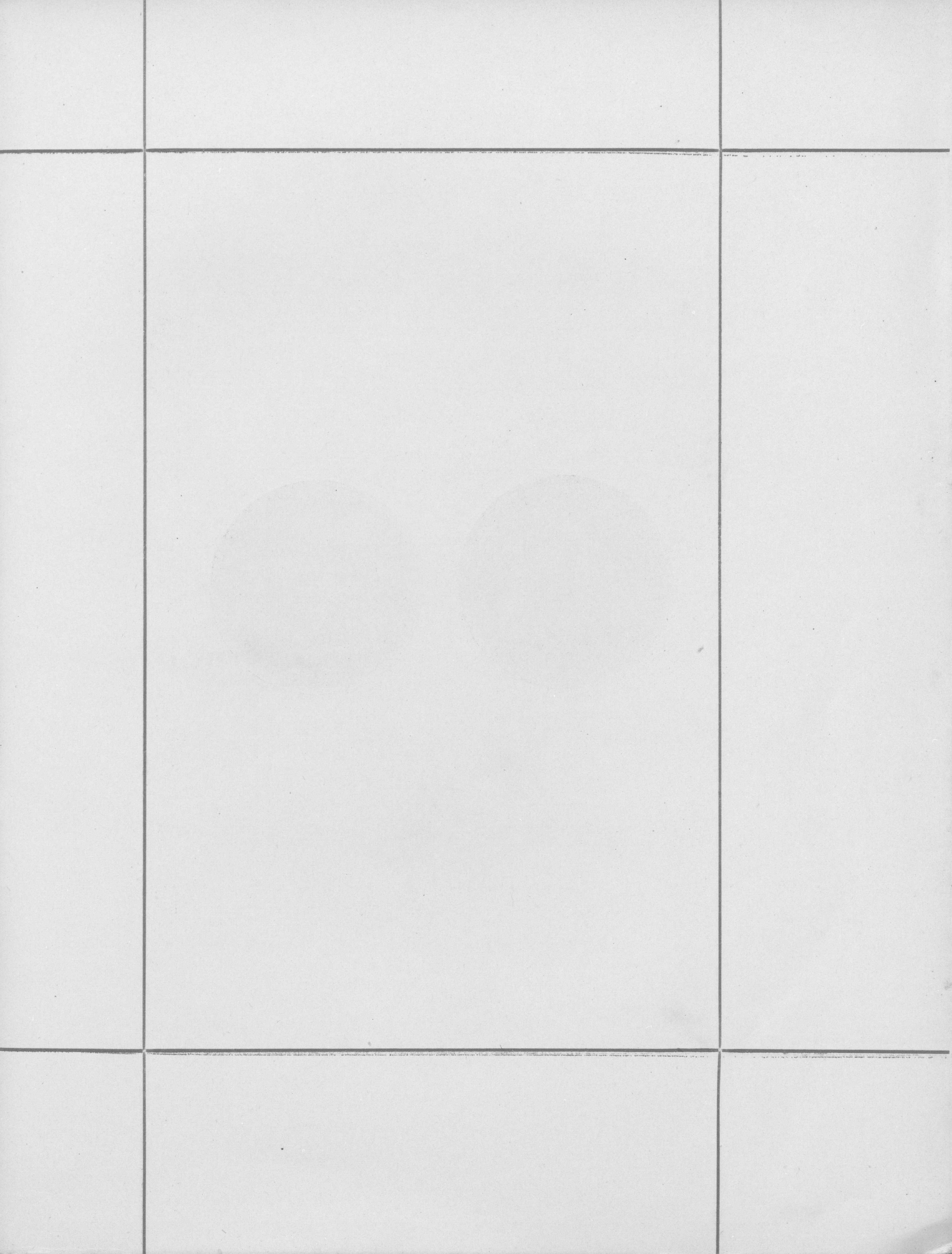
DE ZIEL.

O ja, mijn schat, mijn wellust,
'k Bied gansch mijn hart U aan ;
Wat ik ook ben, mijn Koning,
Het blijft aan U voortaan !

TABLE DES MATIÈRES

MONTDIDIER. — IMPRIMERIE G. BELLIN.







SAECULARIA
INSTAURATA
AUCTORE. COETU
SEBASTIANI. MART. NOMINE
STUDIIS. PROVEHENDIS
A. MDCCCXCVI

Chant de la Passion

PAROLES ET MUSIQUE

DE

ST-ALPHONSE DE LIGUORI

Texte original italien et Texte français.

PRIX NET : **2** fr. **50**

PARIS

P. LETHIELLEUX, ÉDITEUR

10, Rue Cassette, 10

Duetti tra l'Anima e Gesù Cristo con Violino

Del R.mo P.re D. Alfonso
di Liguori
Rettor maggiore d.l SS.mo
Redentore.

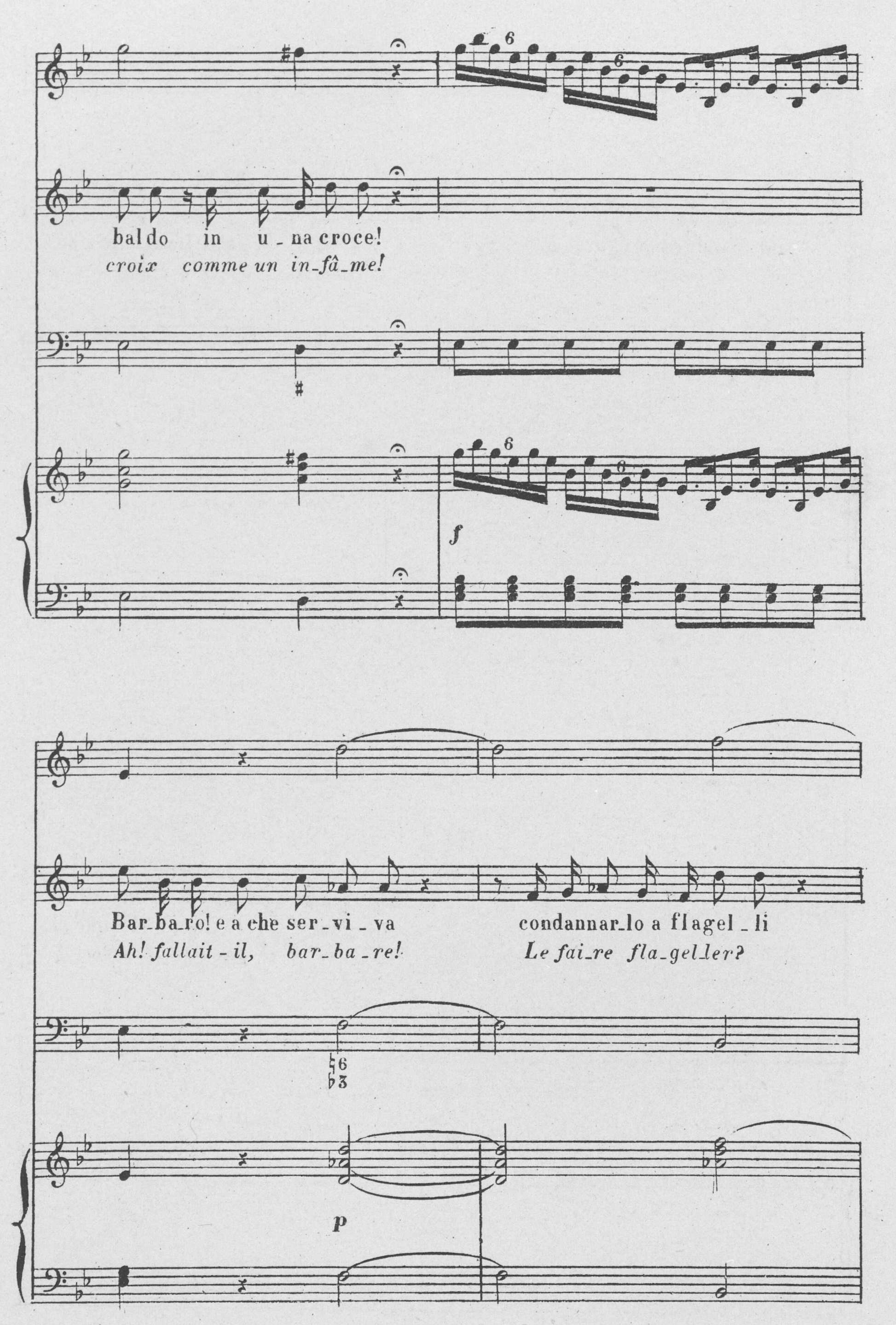
A. 1760

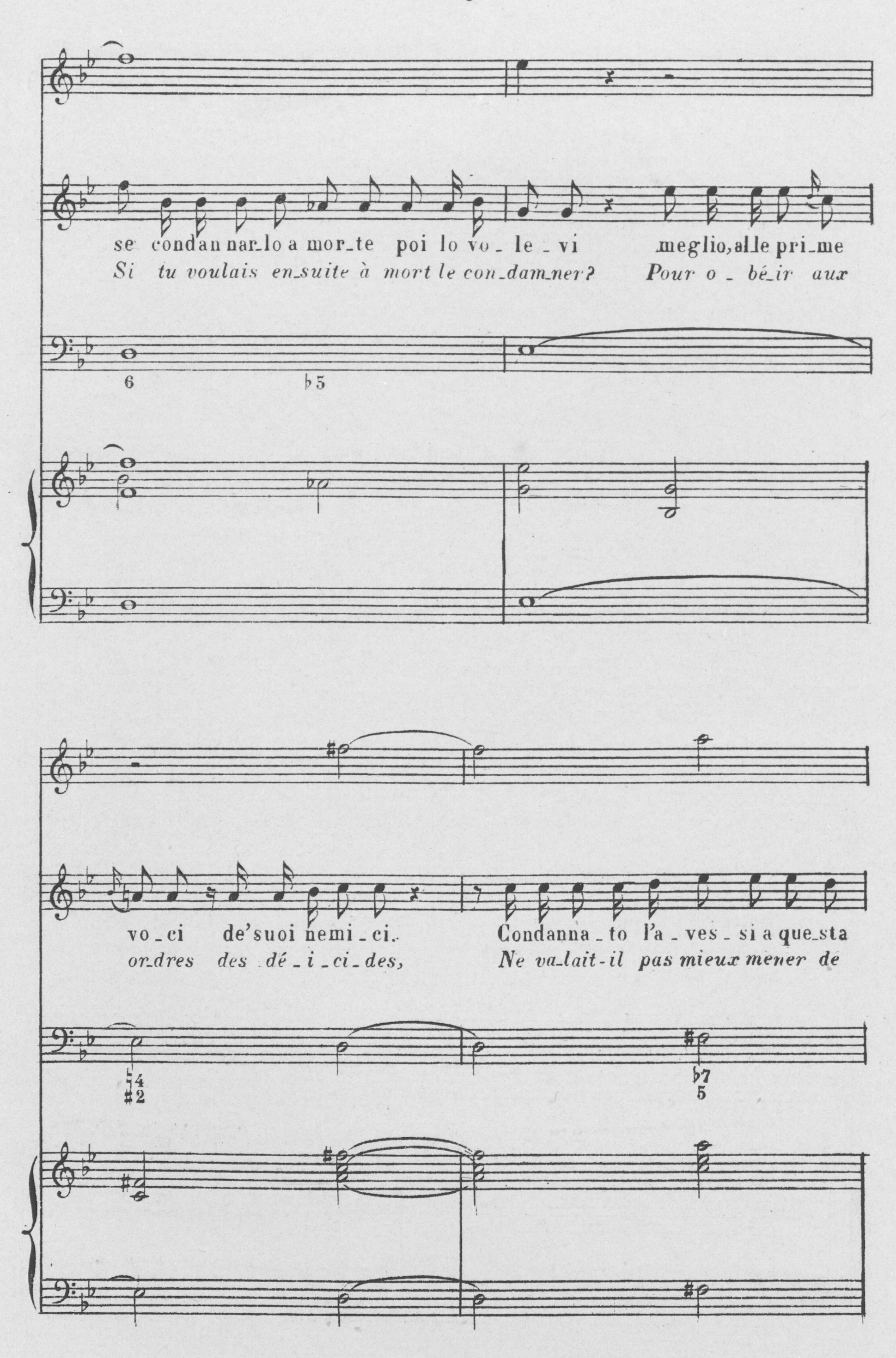
CHANT de la PASSION

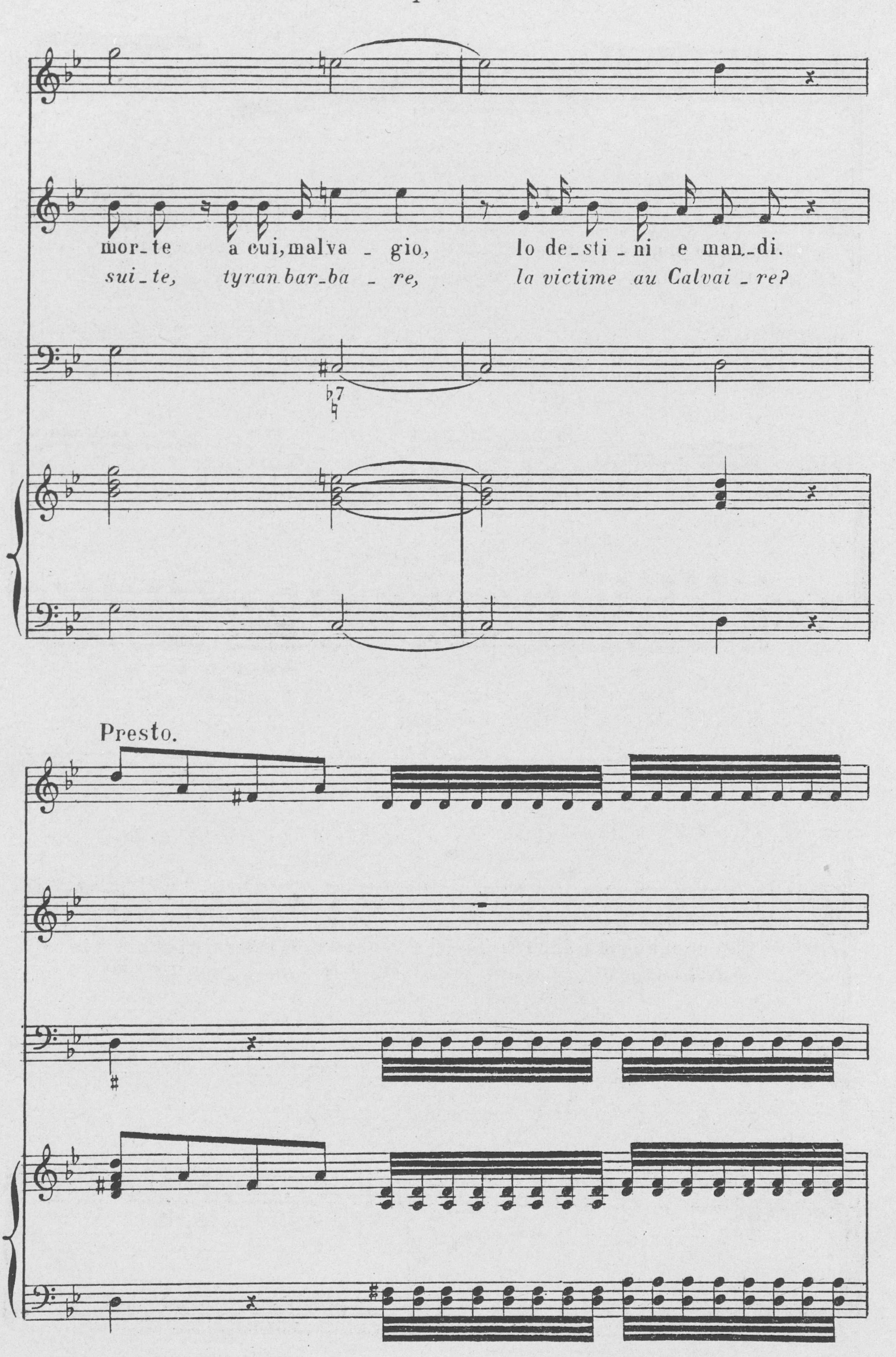




(*) *Appliquer l'appoggiatura* dan_ni *ici et chaque fois que le lecteur rencontrera le signe* +

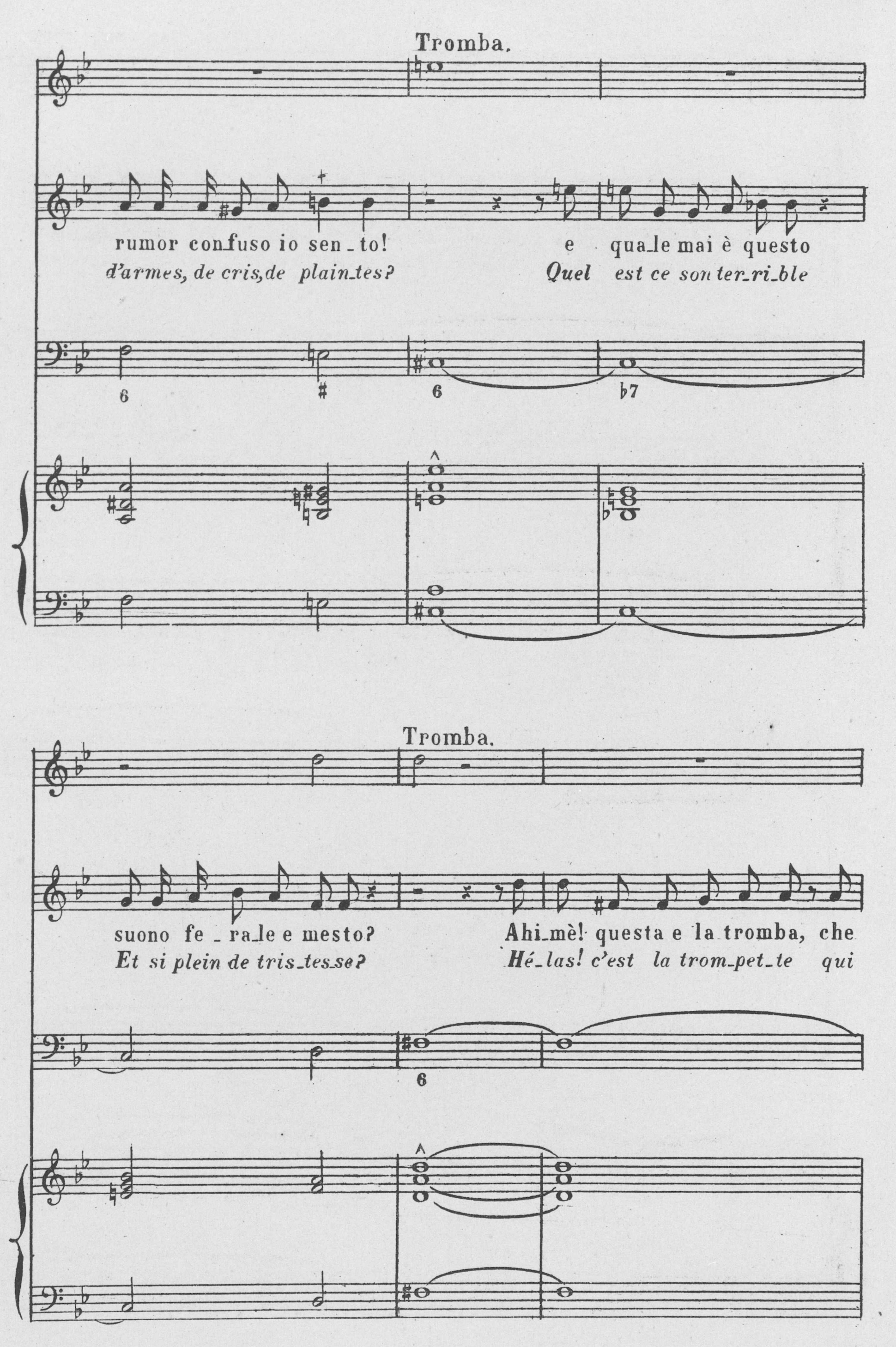

6
6
baldo in u_na croce!
croix comme un in_fâ_me!
6
6
f
Bar_ba_ro! e a che ser_vi_va
Ah! fallait-il, bar_ba_re!
condannar_lo a flagel_li
Le fai_re fla_gel_ler?
p

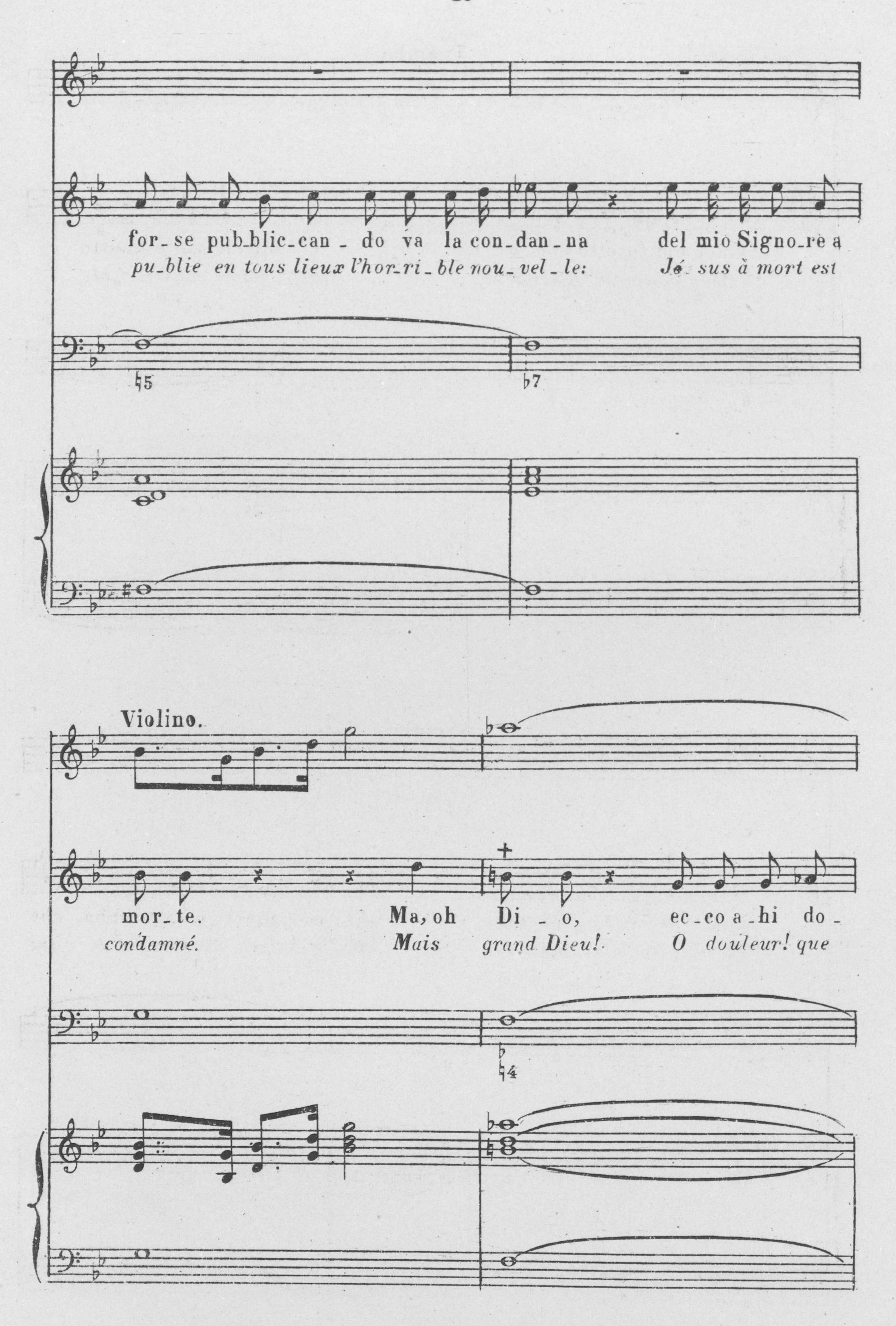

se condannar_lo a mor_te poi lo vo_le_vi meglio, alle pri_me
Si tu voulais en_suite à mort le con_dam_ner? Pour o_bé_ir aux
6
♭5
vo_ci de'suoi nemi_ci.
or_dres des dé_i_ci_des,
Condanna_to l'a_ves_si a que_sta
Ne va_lait-il pas mieux mener de
♮4
♯2
♭7
5

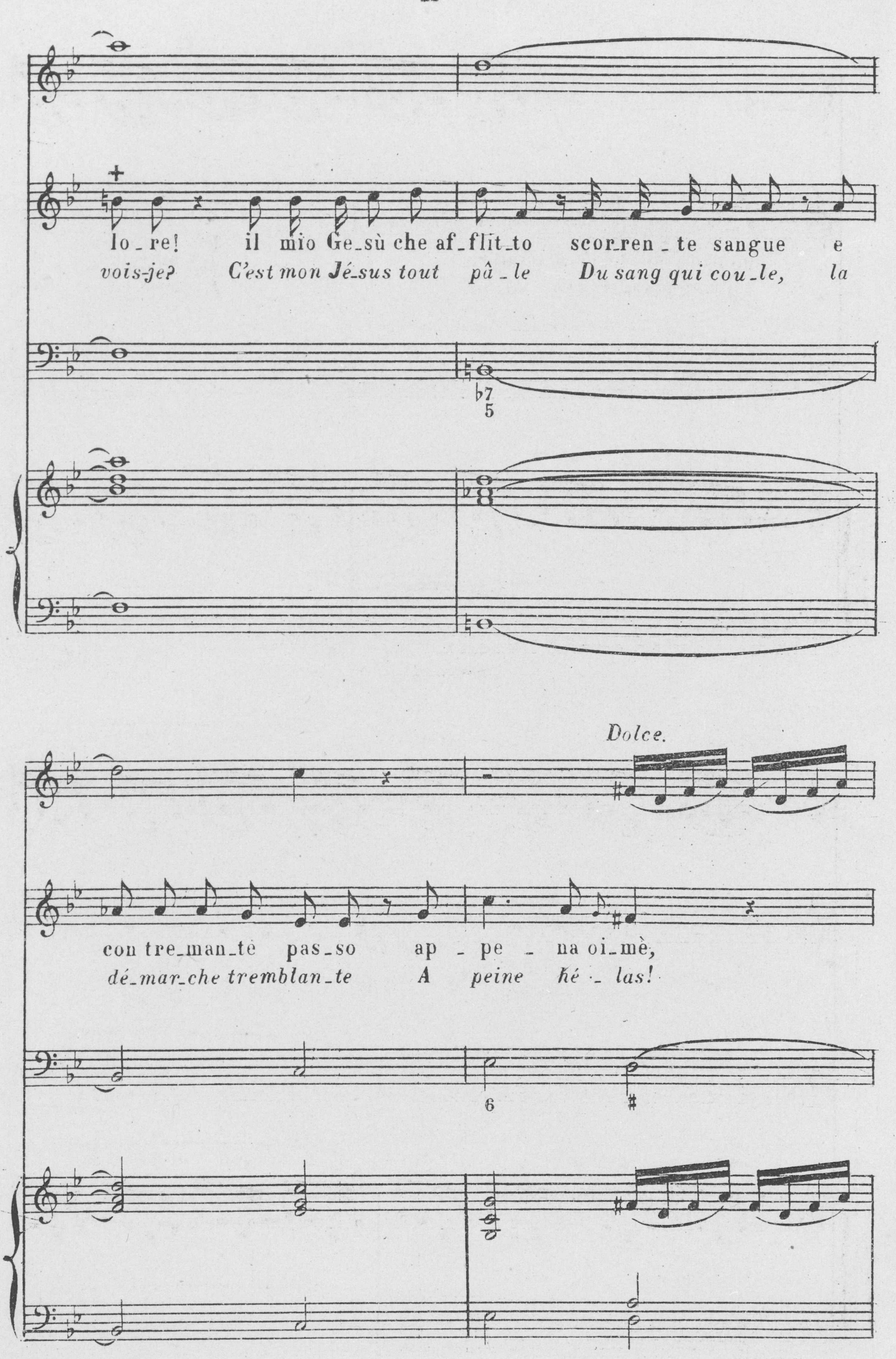

mor_te a cui, malva _ gio, lo de_sti _ ni e man_di.
sui_te, tyran bar_ba _ re, la victime au Calvai _ re?
Presto.

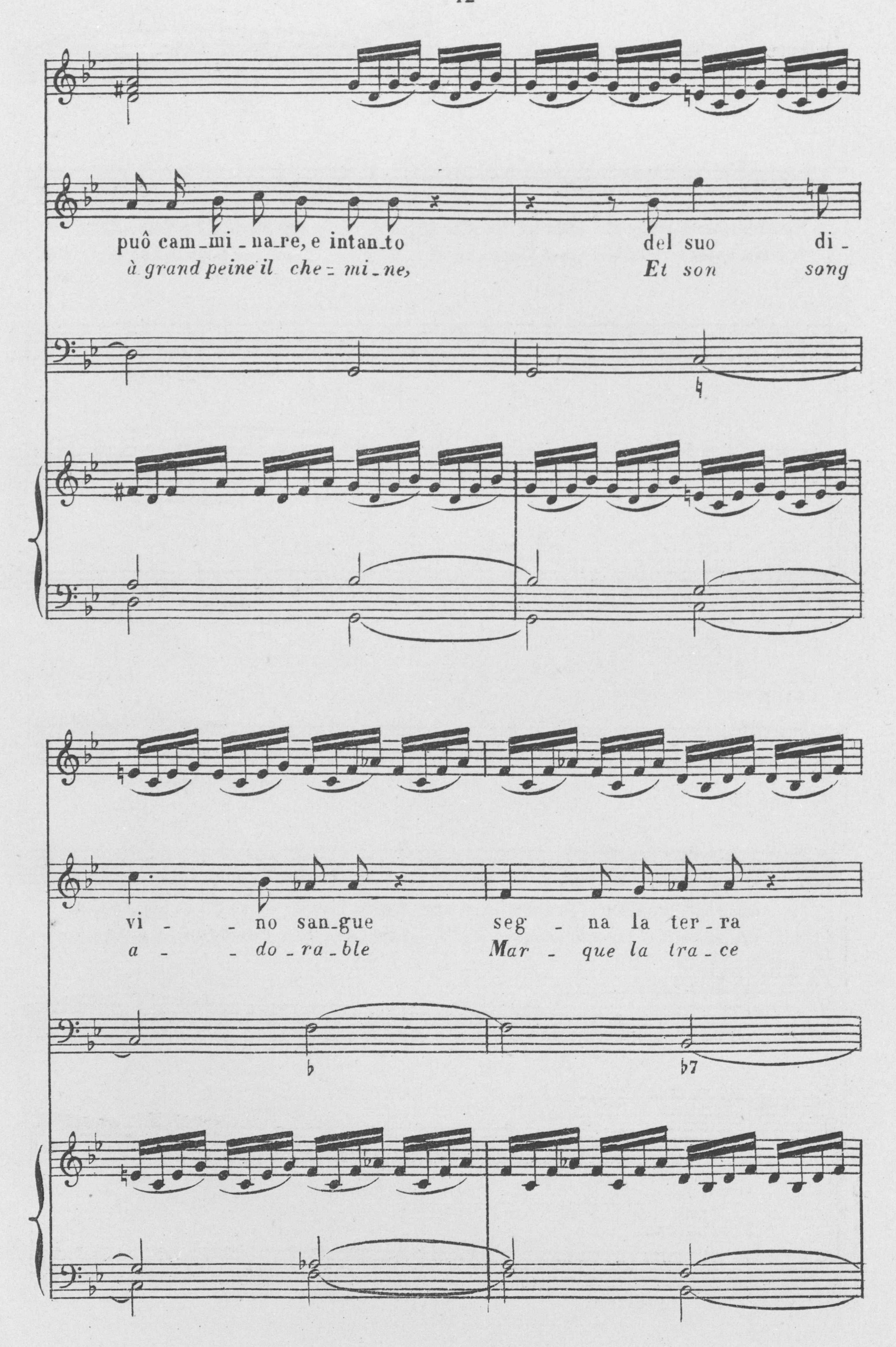


Ma oimè! qual mi_sto d'ar_mi, di gri_da e pian_ti
O Dieu! qu'entends-je? Quel_le rumeur con_fu_se

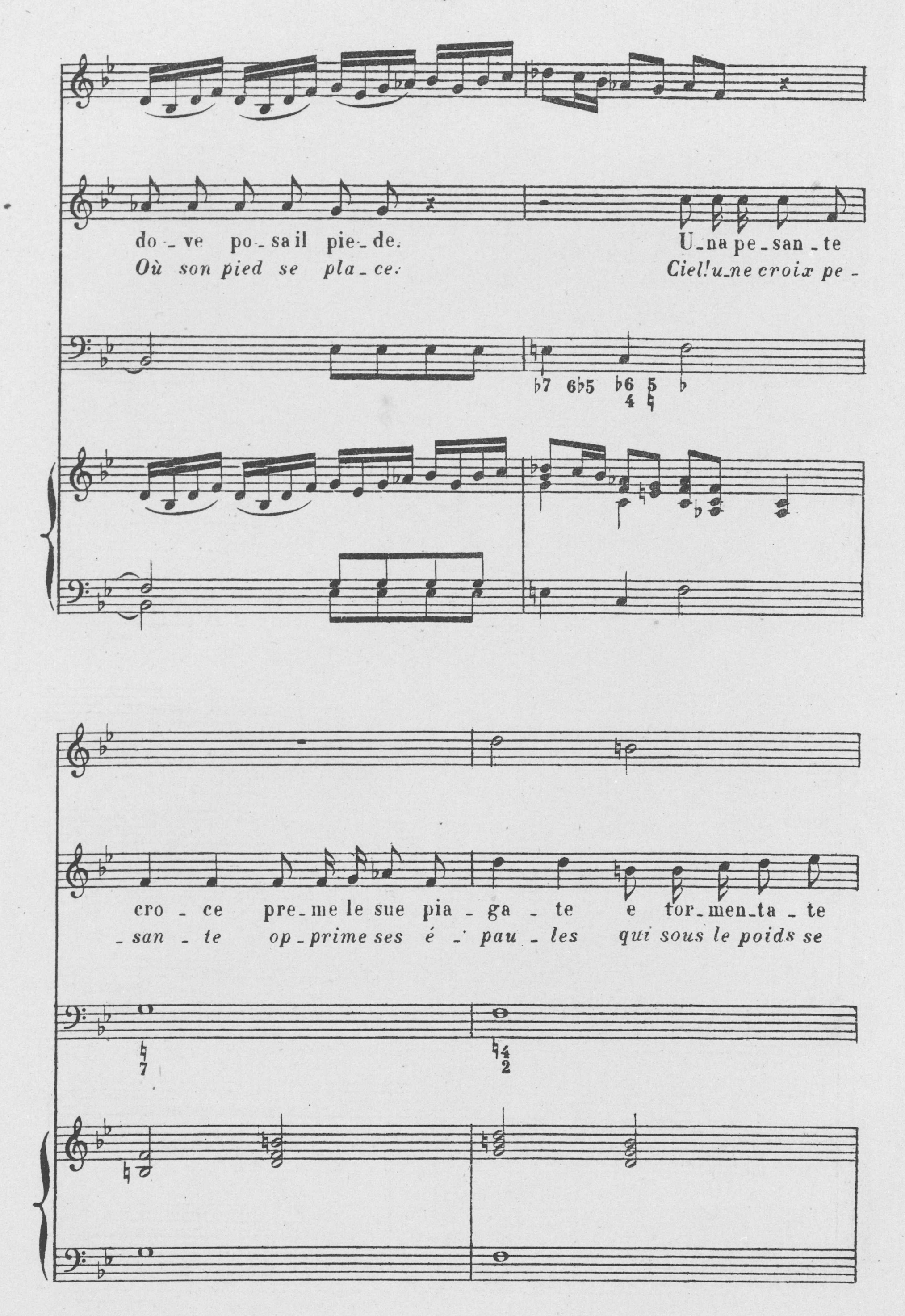

Tromba.
rumor confuso io sen_to!
d'armes, de cris, de plain_tes?
e quale mai è questo
Quel est ce son ter_ri_ble
Tromba.
suono fe_ra_le e mesto?
Et si plein de tris_tes_se?
Ahi_mè! questa e la tromba, che
Hé_las! c'est la trom_pet_te qui

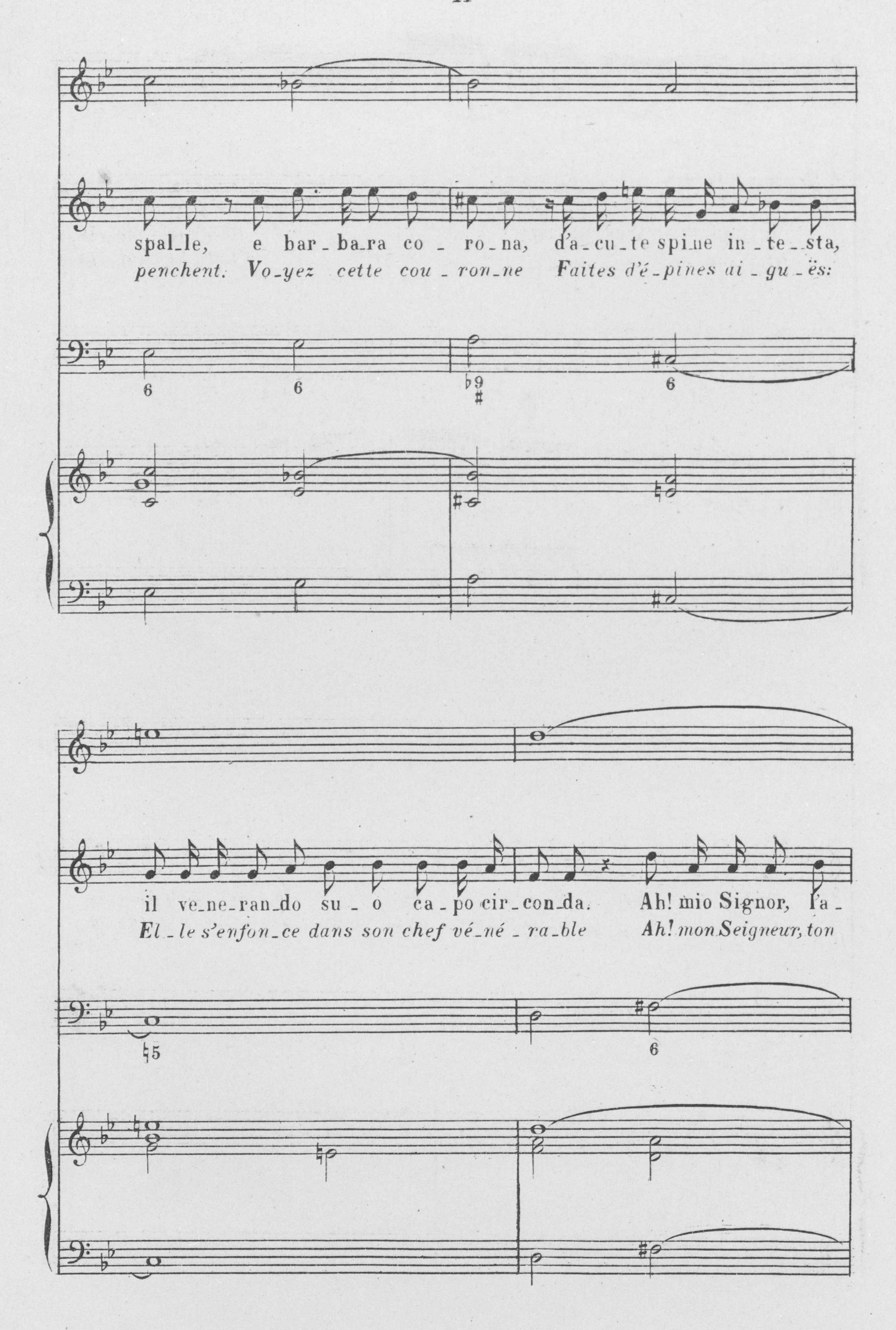

for_se pub_blic_can_do va la con_dan_na del mio Signo_re a
pu_blie en tous lieux l'hor_ri_ble nou_vel_le: Jé_sus à mort est
Violino.
mor_te. Ma, oh Di_o, ec_co a_hi do_
condamné. Mais grand Dieu! O douleur! que

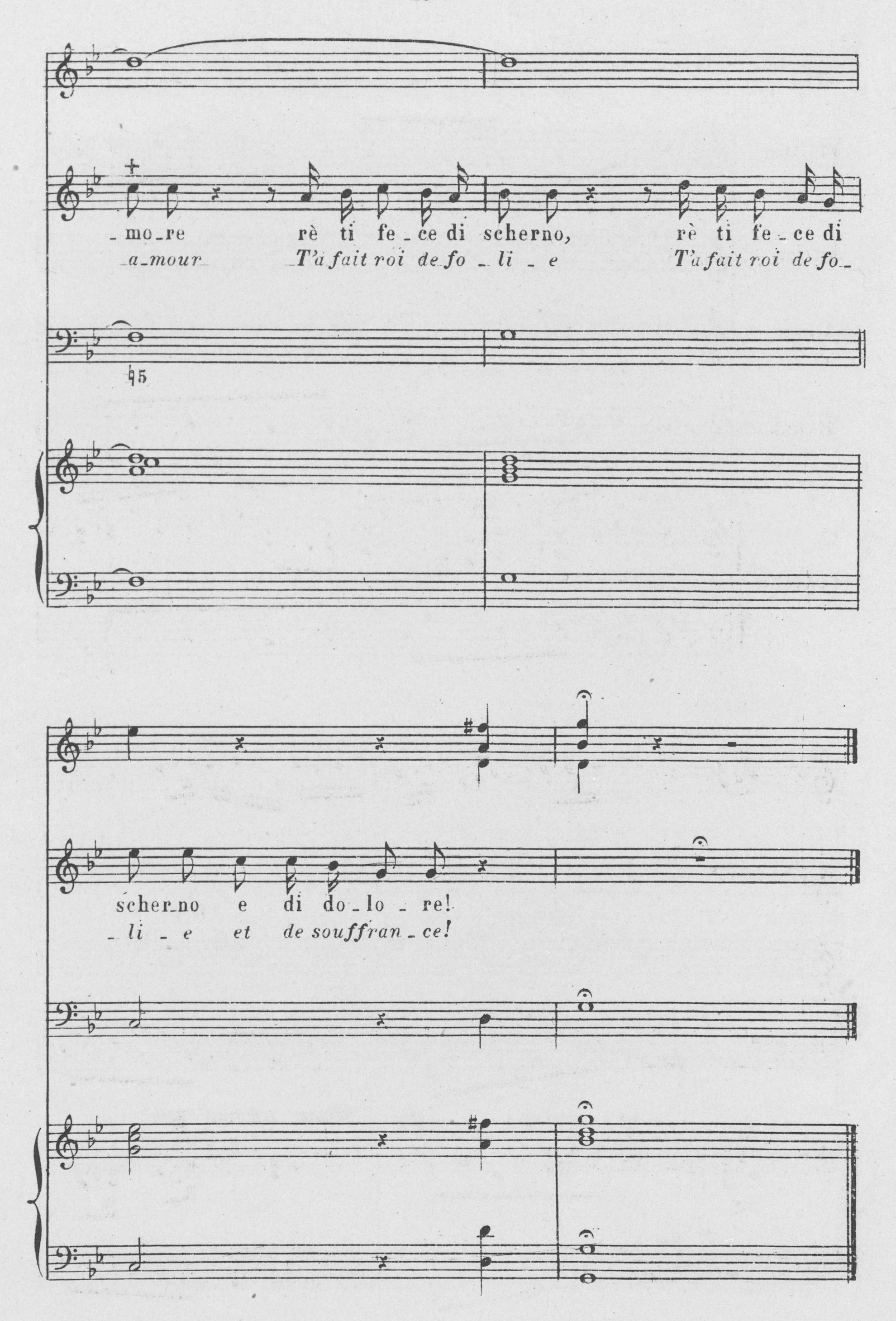

lo_re! il mio Ge_sù che af_flit_to scor_ren_te sangue e
vois-je? C'est mon Jé_sus tout pâ_le Du sang qui cou_le, la
♭7
5
Dolce.
con tre_man_te pas_so ap_pe_na oi_mè,
dé_mar_che tremblan_te A peine hé_las!
6
♯

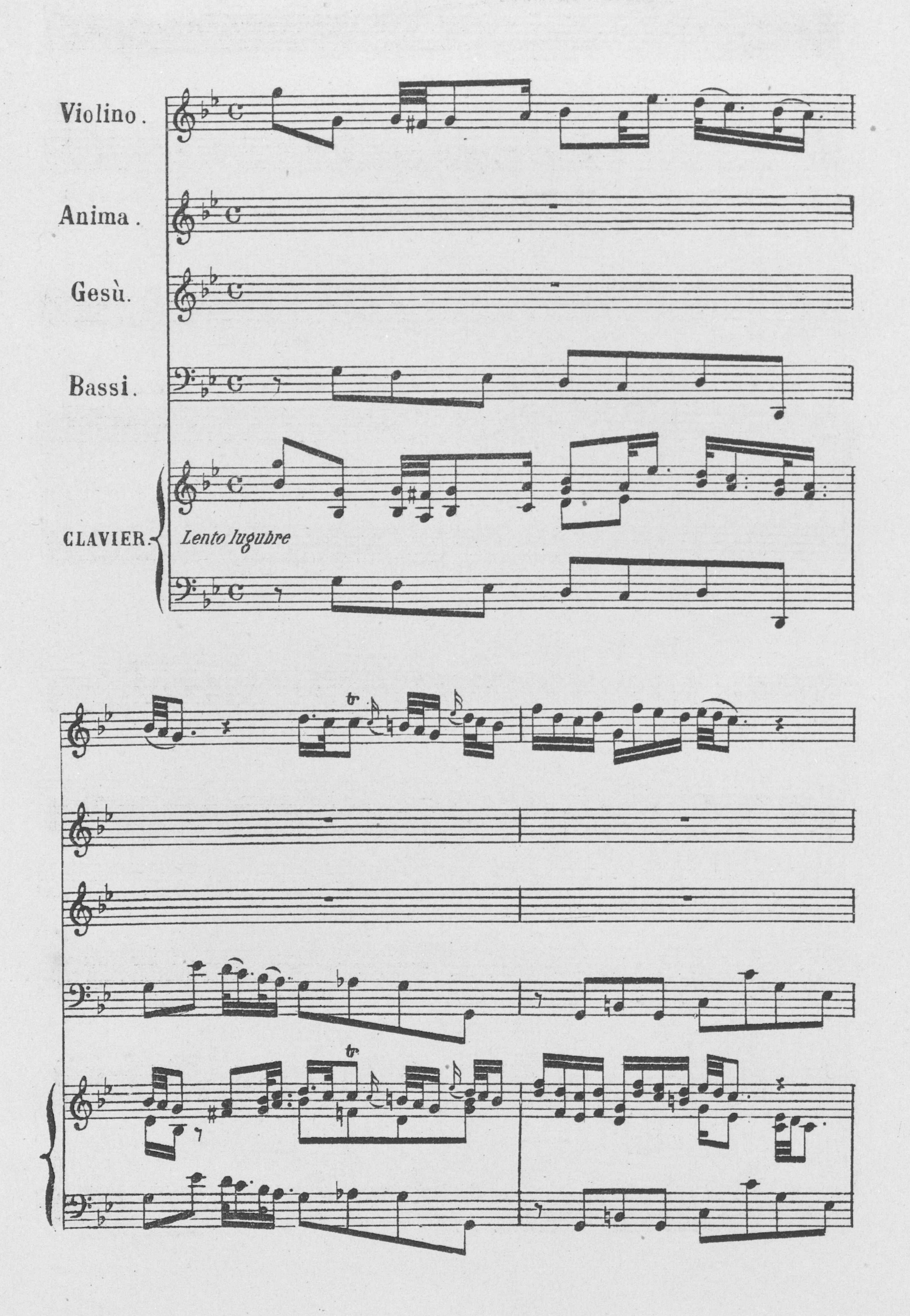


puô cam_mi_na_re, e intan_to
à grand peine il che_mi_ne,
del suo di_
Et son song
vi_ _no san_gue
a_ _do_ra_ble
seg_ na la ter_ra
Mar_ que la tra_ce


do - ve po - sa il pie - de.
Où son pied se pla - ce:
U - na pe - san - te
Ciel! u - ne croix pe -
♭7 6♭5 ♭6 4 5 ♮ ♭
cro - ce pre - me le sue pia - ga - te e tor - men - ta - te
- san - te op - prime ses é - pau - les qui sous le poids se
♮ 7
♮4 2


spal_le, e bar_ba_ra co_ro_na, d'a_cu_te spi_ne in_te_sta,
penchent. Vo_yez cette cou_ron_ne Faites d'é_pines ai_gu_ës:
6 6 ♭9 ♯ 6
il ve_ne_ran_do su_o ca_po cir_con_da. Ah! mio Signor, l'a_
El_le s'enfon_ce dans son chef vé_né_ra_ble Ah! mon Seigneur, ton
♮5 6


mo_re rè ti fe_ce di scherno, rè ti fe_ce di
a_mour T'a fait roi de fo_li_e T'a fait roi de fo_
♮5
scher_no e di do_lo_re!
li_e et de souffran_ce!


Violino.
Anima.
Gesù.
Bassi.
CLAVIER.
Lento lugubre
tr
tr


tr
tr


tr
♯4
♭7
tr
Do _ ve, do _ ve Ge _ sù ten va _ i?
Jé _ sus, où vas-tu donc ô Jé _ sus?
Va _ do per te a mo _
Je vais mourir pour
4
2
5
3
6



do _ ve Dun_que per me a mo -

Je _ sus, Pour moi tu vas donc.

_rir, va _ do per te a mo _ rir.

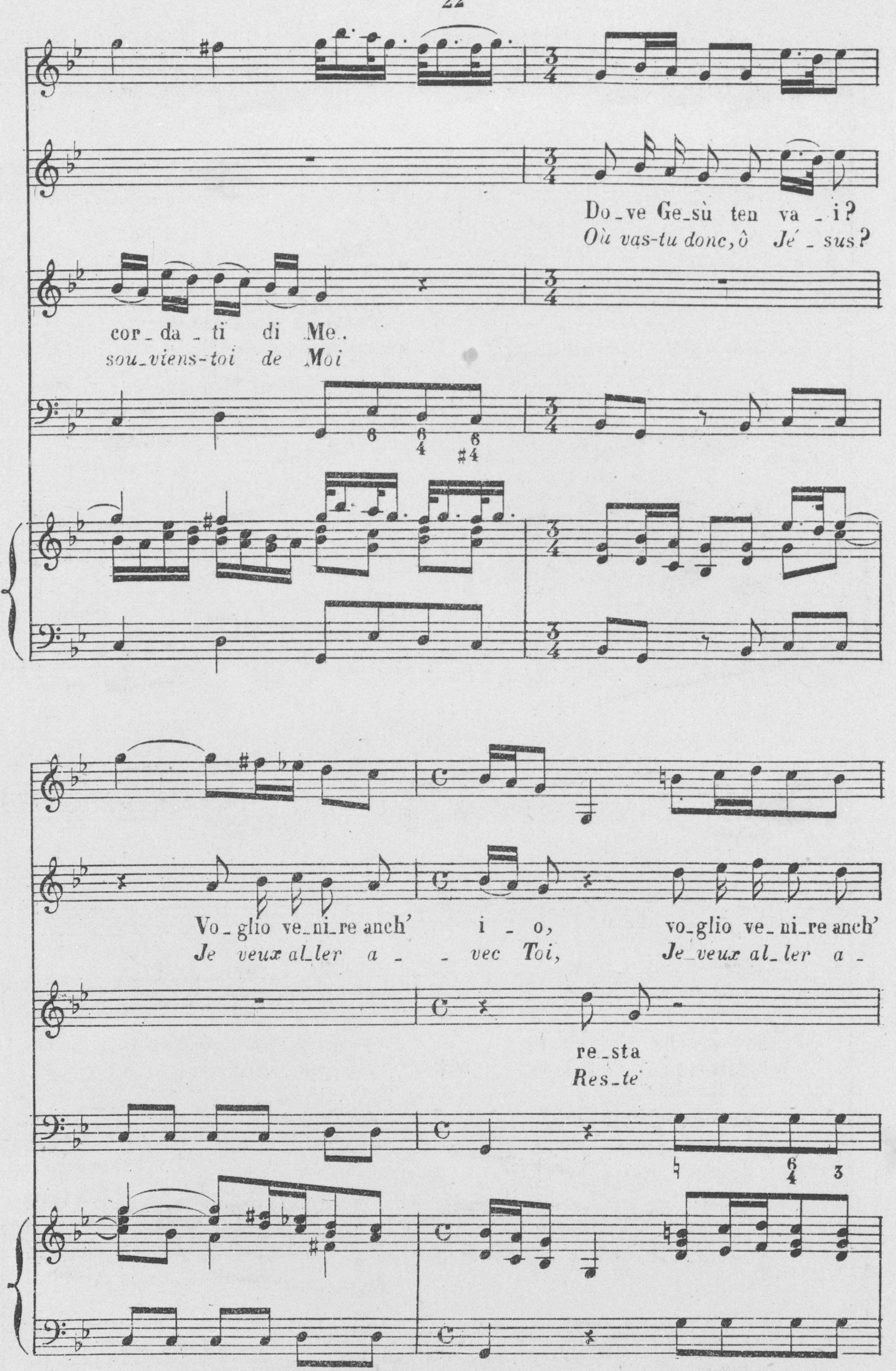
toi Je vais mourir pour toi.

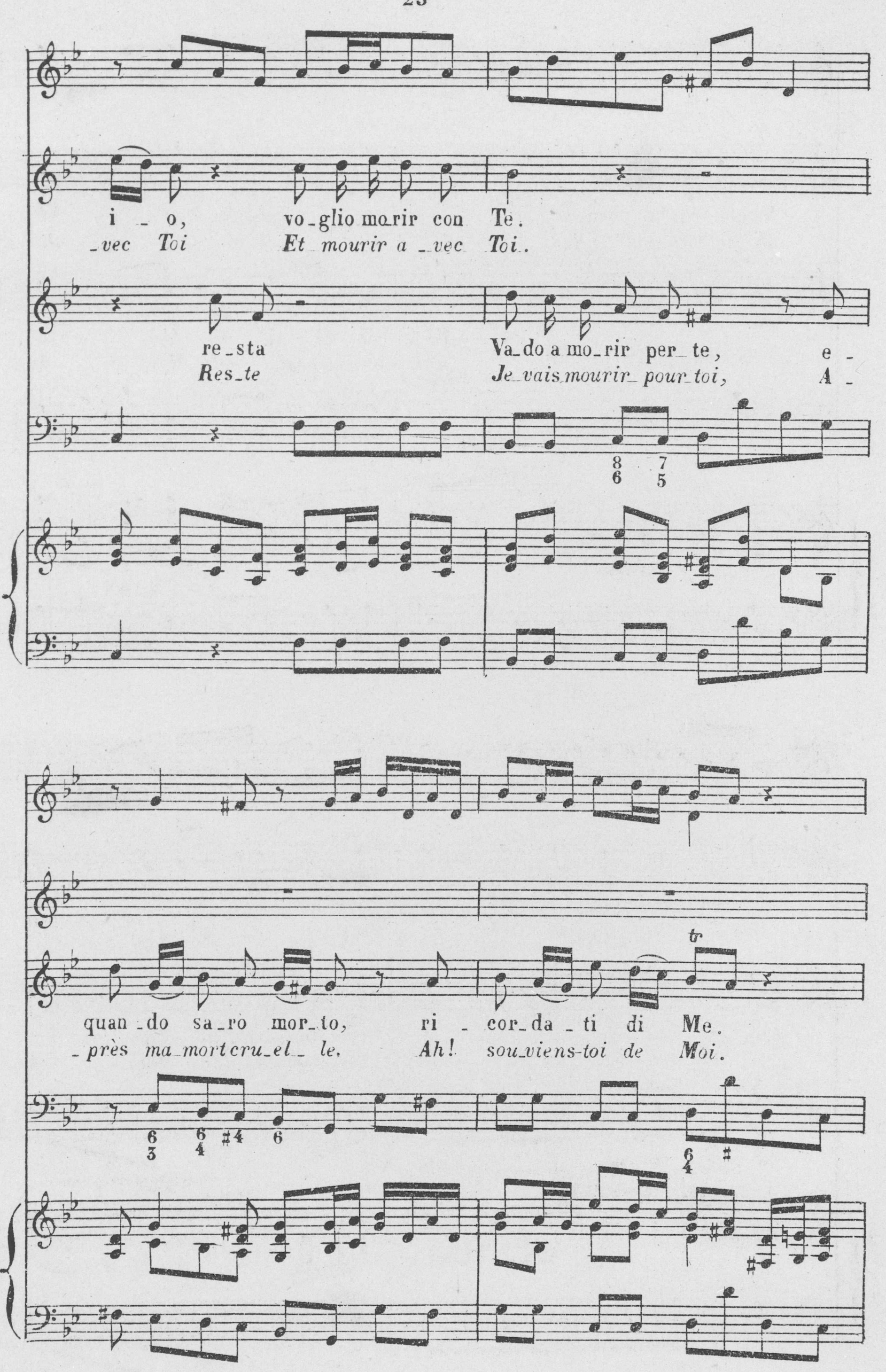
_ri _ re ten vai, mio ca_ro Di _ o? Vo_glio ve_ni_re anch'

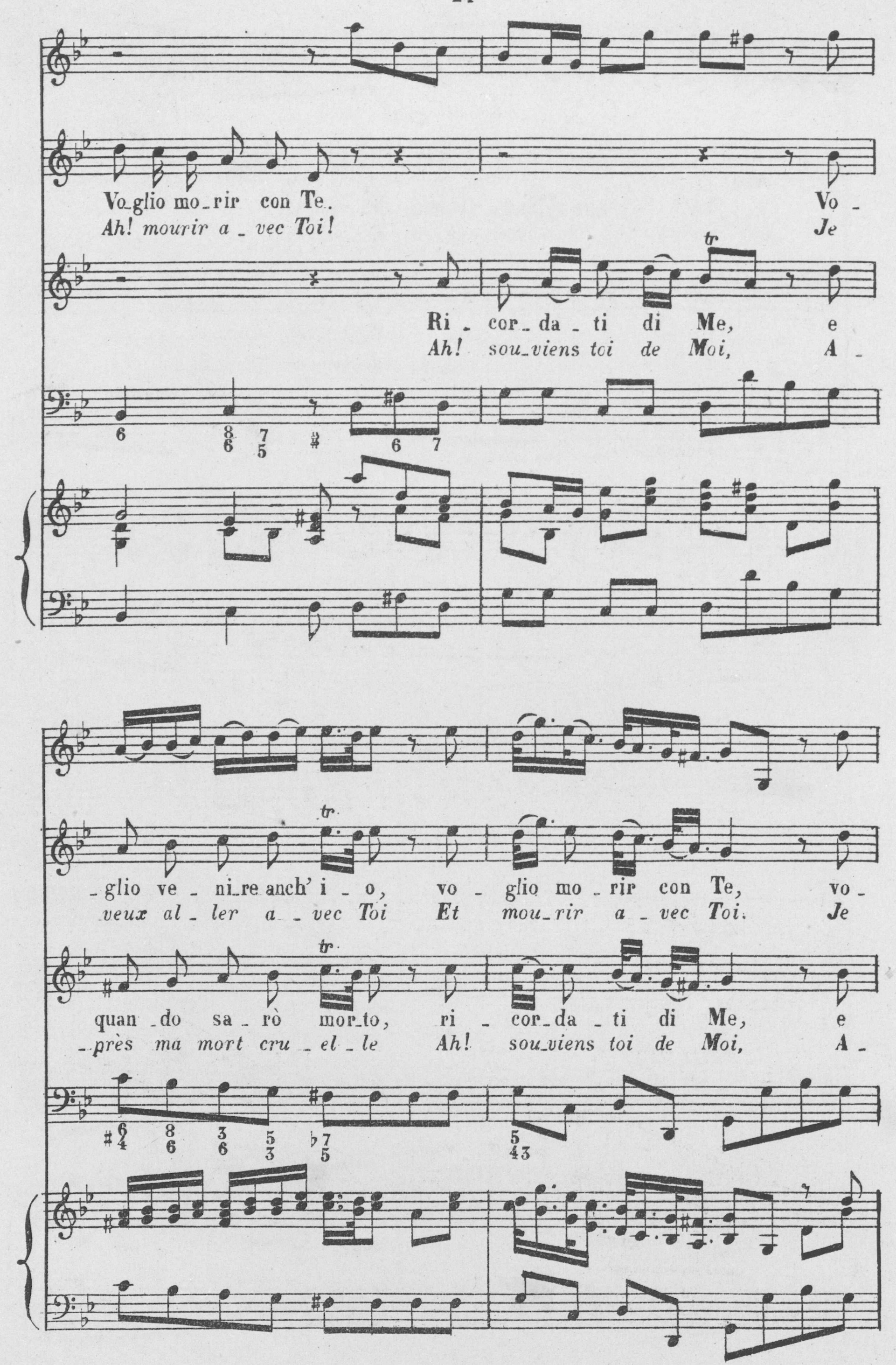
mou_rir Pour moi bien ai_mé sau_veur? Je veux al_ler a _


i _ o,
vo_glio mo_rir con
Te,
vo_glio mo _ rir con
_ vec Toi,
Et mou_rir a _ vec
Toi,
Et mou_rir a _ vec
Te.
Toi.
3
tr
7
5
3
tr

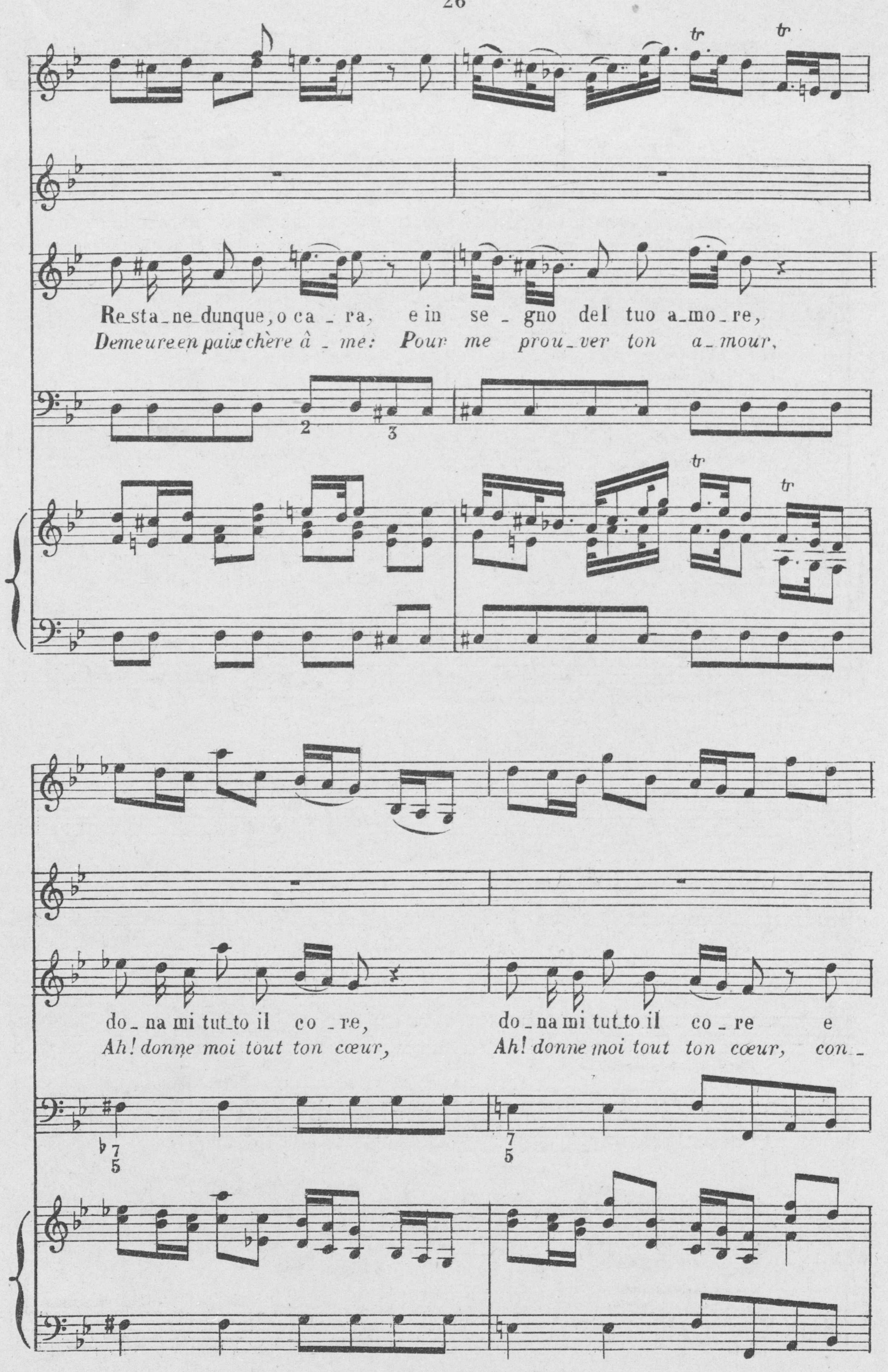

Tu re_sta in pa_ce e in_ten_di l'a_
De _ meure en paix, chère â_me: Com_
_mo_re, che ti por_to, e quan_do sa_rò mor_to, ri_
-prends combien je t'ai_me, A _ près ma mort cru_el_le Ah!


Do_ve Ge_sù ten va_i?
Où vas-tu donc, ô Jé_sus?
cor_da_ti di Me.
sou_viens-toi de Moi
Vo_glio ve_ni_re anch' i_o, vo_glio ve_ni_re anch'
Je veux al_ler a_vec Toi, Je_veux al_ler a_
re_sta
Res_te

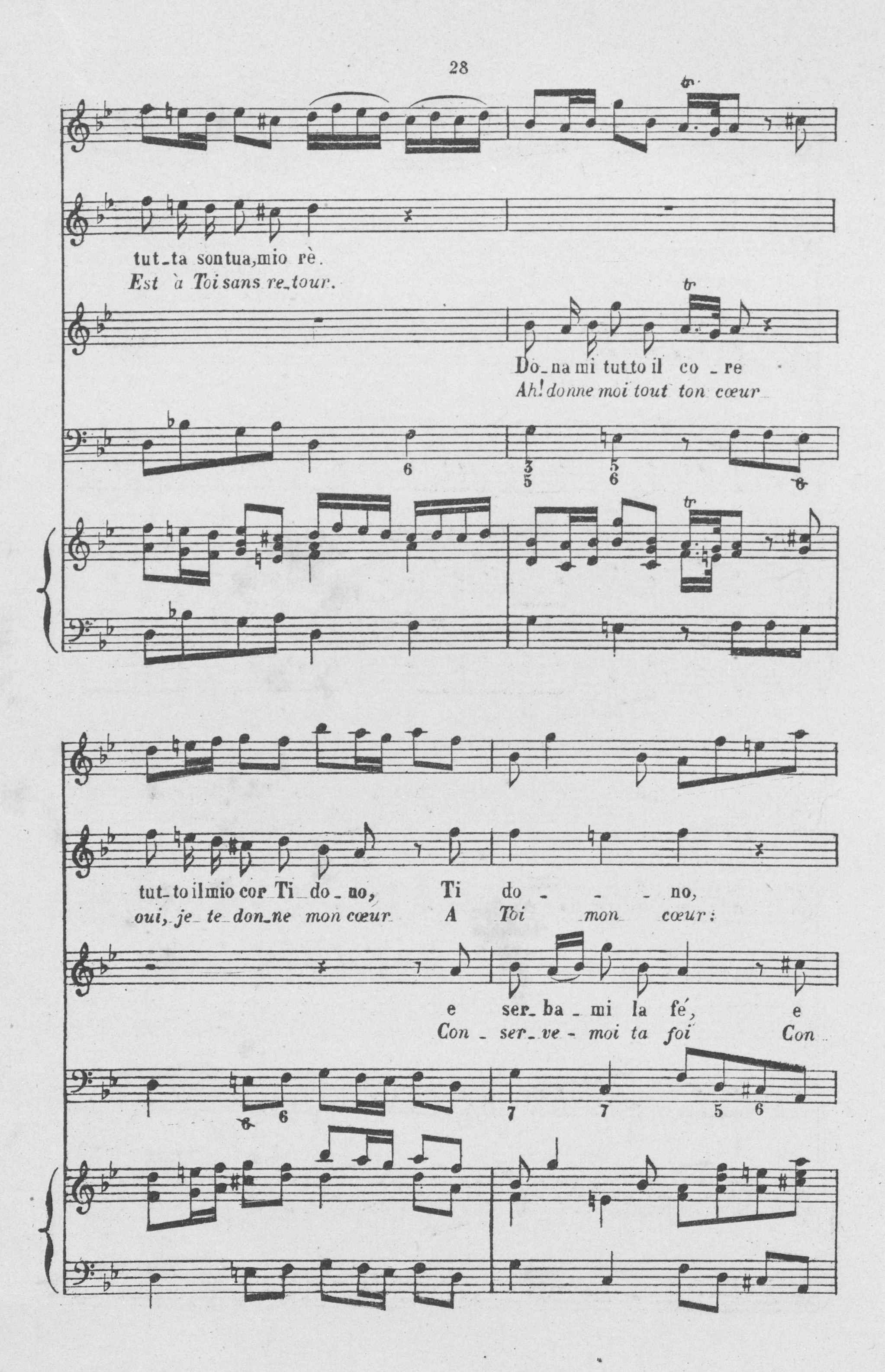

i _ o, vo_glio morir con Te.
_vec Toi Et _mourir a _vec Toi.
re_sta Va_do a mo_rir per_te, e_
Res_te Je_vais mourir_ pour_toi, A_
8 7
6 5
quan_do sa_rò mor_to, ri _ cor_da_ti di Me.
_près ma mort cru_el_ le. Ah! sou_viens-toi de Moi.
6 6 ♯4 6
3 4
6 ♯
4
tr

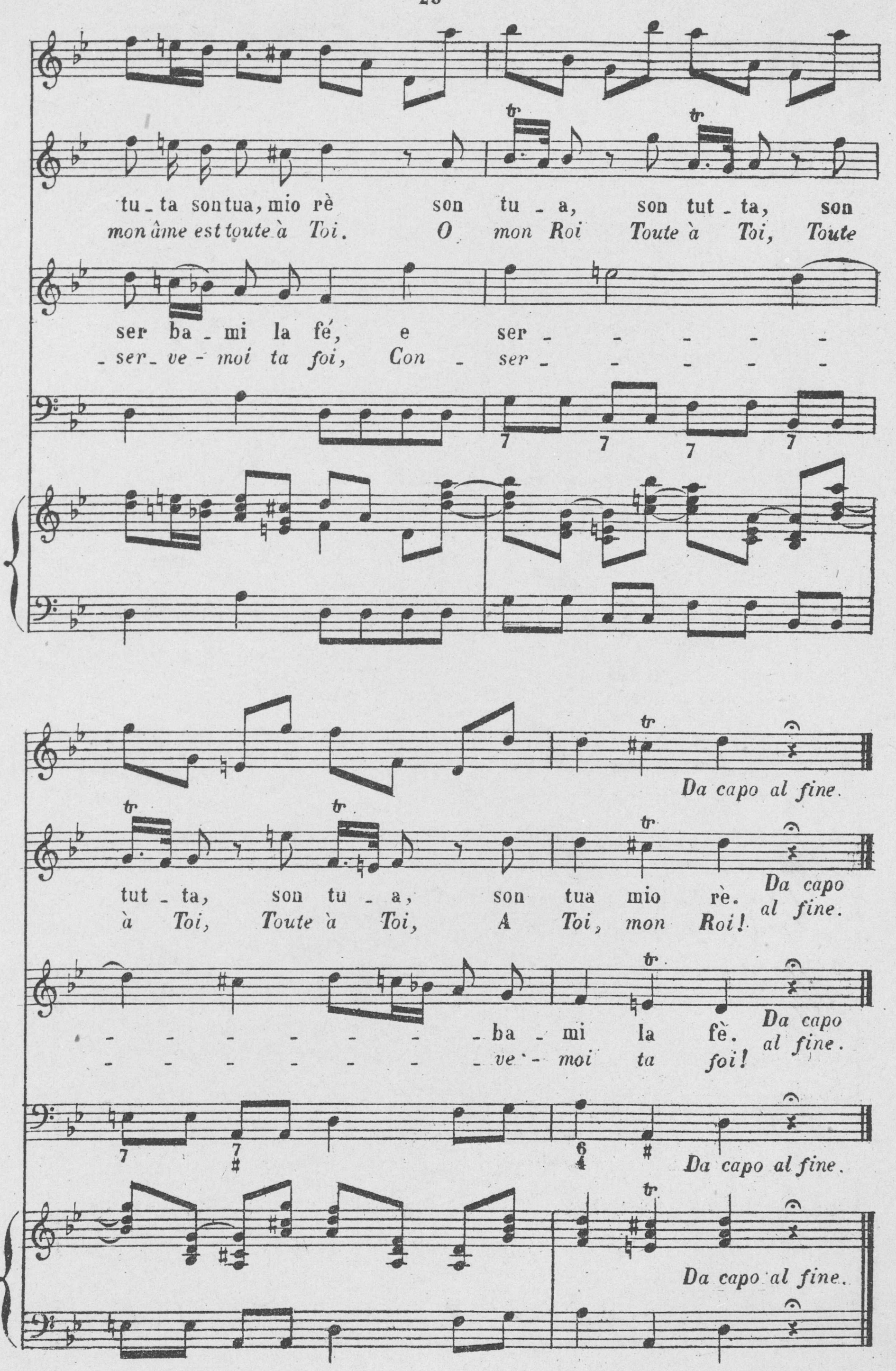

Vo_glio mo_rir con Te. Vo_
Ah! mourir a_vec Toi! Je
Ri_cor_da_ti di Me, e
Ah! sou_viens toi de Moi, A_
_glio ve_ni_re anch' i_o, vo_glio mo_rir con Te, vo_
veux al_ler a_vec Toi Et mou_rir a_vec Toi. Je
quan_do sa_rò mor_to, ri_cor_da_ti di Me, e
_près ma mort cru_el_le Ah! sou_viens toi de Moi, A_


-glio ve-ni-re anch'i-o, vo-glio mo-rir con Te.
veux al-ler a-vec Toi Et mou-rir a-vec Toi.
quan-do sa-ro mor-to, ri-cor-da-ti di Me.
-près ma mort cru-el-le Ah! sou-viens-toi de Moi.
Fine.
Fine.
Fine.
Fine.
Fine.


tr
Re_sta_ne_dunque, o ca _ ra, e in se _ gno del tuo a_mo_re,
Demeure en paix chère â _ me: Pour me prou_ver ton a_mour,
do _ na mi tut_to il co _ re, do _ na mi tut_to il co _ re e
Ah! donne moi tout ton cœur, Ah! donne moi tout ton cœur, con _


f
Dolce.
Sì, mio te_sor, mio be_ne,
O mon trésor, ô_mon bien,
ser_ba_mi la fè.
ser_ve-moi ta foi!
tutto il mio cor Ti do no, e tut_ta quan_ta so_no.
oui, je te don_ne mon cœur: O mon Roi, tout mon ê_tre


tut_ta son tua, mio rè.
Est à Toi sans re_tour.
Do_na mi tut_to il co_re
Ah! donne moi tout ton cœur
tut_to il mio cor Ti_do_no, Ti do - - no,
oui, je te_don_ne mon cœur A Toi mon cœur:
e ser_ba_mi la fé, e
Con_ser_ve_moi ta foi Con_


tu_ta son tua, mio rè son tu_a, son tut_ta, son
mon âme est toute à Toi. O mon Roi Toute à Toi, Toute
ser ba_mi la fé, e ser_ _ _ _ _
_ser_ve_moi ta foi, Con _ ser_ _ _ _ _
Da capo al fine.
tut_ta, son tu_a, son tua mio rè.
à Toi, Toute à Toi, A Toi, mon Roi!
Da capo al fine.
_ _ _ _ _ _ _ _ba_mi la fè.
_ _ _ _ _ _ _ _ve_moi ta foi!
Da capo al fine.
Da capo al fine.
Da capo al fine.


Anima
Vado
Vado
Voglio venire anch' io
Voglio morir con


DOCTRINAM MAGIS QUAM AURUM




IS
M
COPIOSA APUD EUM REDEMPTIO